بيرم التونسي خلاصة عصر

مجموعة كتاب وباحثين

الكتاب: بيرم التونسي خلاصة عصر

الكاتب: مجموعة كتاب وباحثين

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

بيرم التونسي خلاصة عصر / مجموعة كتاب وباحثين

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٢٩٦ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٣ – ٠١٢ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ١٧٩٣٢ / ٢٠٢٠

بيرم التونسي خلاصة عصر





تقديم

"الأولة مصر قالو تونسي ونفوني والتانية تونس فيها الأهل جحدوني والتالتة باريس وفيها الكل نكروني " .. تلخص هذه الكلمات حياة بيرم التونسي الملأى بالقهر والنفي والفقر رغم شدة ثراء موهبته وخصوبة تجربته، والحق أن سوء الحظ لازمه حيا وميتا، لدرجة أن الاحتفالية التي نظمتها وزارة الثقافة المصرية بمناسبة مرور مائة عام على مولد بيرم التونسي، تم تأجيلها مرارا لتقام في ١٩٩٦، بدلا من ١٩٩٣.

لكن المهم أنها أقيمت، وأعطت الرجل بعض ما يستحق، وذكرت الناس بعلم يجب ألا ينسى، وإذ نحاول الإسهام بقدر قليل في رفع الغبن الذي واجهه بيرم التونسي حيا وميتا، بأن نعيد إصدار الأوراق التي قدمها محبوه في تلك الاحتفالية، وقد عالجت شتى جوانب إبداعه شعرا ونثرا ومسرحا وغناء.

وتعتبر تجربة حياة بيرم التونسي بحق، خلاصة عصر– كما وصفها الدكتور مُحَمَّد حسن عبدالله في ورقته التي تجدها في صدارة هذا الكتاب – فبين عامي ١٨٩٣ وفي حي شعبي بالإسكندرية، و١٩٦١ بضاحية حلوان القريبة من القاهرة، قطع بيرم رحلة العمر «المكتوب» بكل ما فيها من أفراح الظفر ومباهج الرضا القليلة، وفي هذه المساحة الزمنية ذاتها عاشت مصر محكومة بالخديو، ثم بالسلطان، الذي أصبح ملكاً، فأعقبه ملك، أصبح «الملك السابق» ثم بزعت «حركة الجيش المباركة»، لتتحول إلى «الثورة»، ويعلو نجم عبد الناصر رئيس جمهورية مصر ثم رئيس الجمهورية العربية المتحدة. فليس من

قبيل المبالغة أن يقول قائل إن بيرم خلاصة عصر.

أما متن الكتاب فيتكون من بابين: أولهما عن "بيرم والفنون"، وفيه يدرس د. مُحَمَّد مصطفى هدارة مقامات بيرم، أما أزجاله فدرسها الدكتور زكريا عناني، ويضع الشاعر الراحل فؤاد قاعود بيرم في مقارنة مع زجالي عصره، ويقول فيها " أبادر إلى القول بأن مكانه محمود بيرم التونسي بين زملائه من معاصريه.. هي بدون أدنى شك.. مكانه الشمس بين الكواكب التي تدور حولها"، وتدور كلمة فرج العشري عن أغاني بيرم.

ومن بين مسرحيات بيرم التونسي يتوقف "مُحَمَّد السيد عيد" عند معالجته لأسطورة ميديا الإغريقية مقارنا بينها وبين المعالجات الأوروبية المسرحية الحديثة لنفس الأسطورة، وقد أراد بيرم أن يضع المسرحية في جو إسلامي، لذا بادر بأن جعل المكان والزمان غير محددين، مما جعل الأحداث تبدو وكأنها شيء من ضروب الخيال. وتتوقف د. سعيدة مُحَمَّد رمضان في دراستين عند إسهامات بيرم في فني فن القصة القصيرة والرواية .

أما ثاني أبواب الكتاب وعنوانه " زوايا " فمخصص لتناول ظواهر فنية في إبداعات بيرم، وفيه يدرس د. كمال نشات " السخرية في أزجال بيرم التونسي "، ويرصد " عبد العليم القباني " الملامح التراثية في أدب بيرم، وترسم الدكتورة نبيلة ابرهيم صورة للمرأة في أعمال بيرم شعرا ونثرا، ثم يدرس د. يسري مُحَمَّد سلامة جوانب النقد الاجتماعي عند بيرم التونسي، ويختتم الكتاب بقراءة جامعة في أشعار بيرم للناقد والشاعر الراحل " مُحَمَّد كشيك "...

وهكذا تتكامل الدراسات عبر محوري الكتاب لترسم صورة كاملة وشاملة لبيرم فنانا ومفكرا وسياسيا، وقبل أن ندع هذه الأوراق بين يديك عزيزي القارىء يجدر بنا أن نتوقف قليلا عند أهم المحطات في سيرة حياة المبدع الكبير، لعل هذه الوقفات

السريعة تضيء لك الدرب الذي ستسلكه مع نقاد بيرم ودراساتهم.

***

شاعرنا هو محمود محمد مصطفى بيرم الحريري، الشهير ببيرم التونسي، ولد في حي الأنفوشي بالإسكندرية في الثالث والعشرين من مارس من العام ١٨٩٣ فعاش طفولة فنية، يرجع الفضل فيها إلى والده، فقد كان فنانًا بالفطرة. كان محمد مصطفى يستأجر شعراء الربابة الذين يُنشدونه، قصص السيرة الهلالية وغيرها من السير الشعبية، كل هذا والأب يقوم بعمله ويسمع بأذنيه، بينما بيرم يسمع بكل كيانه وليس بأذنيه فقط، من تلك الساعات عرف بيرم الفن.

وكان محمود بيرم المولود لعائلة تنتمي لأقلية من المهاجرين تسكن الإسكندرية وهي مدينة تعج بالأقليات، وكانت القوة الاقتصادية والسياسية لأي أقلية منها تتحدد تبعا لجنسيتها. ولأن عائلته بأصولها التونسية كانت تحت حماية الممثل الفرنسي في الأسكندرية فقد نشأ بيرم كشبه أجنبي، لكن انتمائه العربي المسلم خرج به من ضيق الانتماء لأقلية إلى رحابة جماعة أوسع عددا، مع أنها تعاني من التحكم الإقتصادي والتسلط السياسي الذي يمارسه أجانب ينتمون لدول ذات نفوذ.

التعليم في زمن طفولة بيرم لم يكن متاحًا إلا في الكُتّاب و عندما وصل بيرم إلى الثانية عشرة من عمره مات أبوه، فلم يواصل التعليم في الكتّاب ولم يذهب لأي مدرسة كانت. بعد موت الأب تزوجت أم بيرم، لكنها ماتت بعد زواجها بفترة قصيرة كان بيرم أيامها ابن سبع عشرة سنة، فعرف اليتم الكامل.

اضطر بيرم للعيش في بيت أخته لأبيه التي لم تكن تحبه، وفي تلك السنوات خسر بيرم نصيبه من مصنع أبيه، أسس بيرم محلًا للبقالة، وتزوج من

ابنة عطار يجاوره، وكان العطار رحيمًا به ويتولى ضبط أموره المادية. ومن البقالة ذهب بيرم لمهنة لا يعرف عنها شيئًا، فشارك صيادًا محترفًا في قارب، وخرج معه للصيد، وكانت ليلة خروجه مظلمة بحرها هائج، تكاد أمواجه تحطم القارب، وبيرم لا يعرف السباحة، فترك المهنة من أول ليلة.

وفي هذه السنوات رافق بيرم طلابًا من الأزهر، فاستعار كتبهم ثم اشترى كتبا ترضي ذوقه، ووقع بين يديه كتاب عن عروض الشعر، فعرف بيرم بحور الشعر وأوزانه فتدفق شعره حتى خاف منه أمير الشعراء أحمد بك شوقي على الفصحى.

بعد فترة قرر بيرم أن يغادر الإسكندرية ليقيم في القاهرة حيث التقي لأول مرة بالموسيقار سيد درويش، الذى كان معجبًا ببيرم وبشعره، متمنيًا أن يساعده بيرم في تطوير فن الغناء العربي. فكتب بيرم الأوبريت تحت عنوان «شهو زاد» في إشارة إلى شهوات أسرة مُحَمَّد على التي تحكم مصر بتحالفها مع المحتل، ولكن الرقابة رفضت العنوان، فجعله بيرم «شهر زاد»، وفي القاهرة أصدر بيرم العدد الثاني من «المسلة» وانغمس في السياسة، فسعى الملك فؤاد لطرد بيرم التونسي من مصر.

***

غادر بيرم مصر منفيا في أكتوبر ١٩١٩، باعتباره تونسيا يباشر نشاطا سياسيا ممنوعا، ولأنه من رعايا فرنسا التي كانت تحتل تونس، فكان النفي بقرار من القنصلية الفرنسية التي أمدته بجواز سفر وأمرته بالسفر إلى فرنسا، وهكذا أبحر الشاعر والصحفي الشاب مبعدا عن مدينته التي ترك فيها أطفاله وزوجته، فأصبحت الأسكندرية وفقا لأشعاره رمزا لكل ما يشتاق إليه، وفي المنفي باشر عددا من الأعمال اليدوية الشاقة، فلم تكن باريس بالنسبة له مدينة النور التي

يقصدها المبدعون، بل كانت مدينة الشقاء والطوابير المتراصة منذ الفجر أمام مكاتب العمالة. يتساءل بيرم " ماذا يعمل الأجنبي ليعيش؟ والأجنبي في فرنسا لا يجد غير الأشغال الشاقة" ويضيف " العرب وحدهم يزيدون على ٢٥ ألفا يعملون في الميناء لتفريغ السفن وشحنها وتنظيفها، وآخرون يعملون في معاصر الزيت ومعامل الصابون بصورة يتعب الإنسان معها من مجرد النظر إليهم، إذ لا ينقطعون عن الحمل والقطع والرصف والدفع والجري مدة عشر ساعات متواليات".

لكن بيرم صاحب الخبرة السابقة بميناء الأسكندرية كان شعوره بالغربة أقل ممن سواه خصوصا الفلاحون القادمون من الساحل التونسي. أيضا وضعه كمبعد سياسي وصحافي لا يمارس مهنته جعلت رؤيته أكثر اتساعا مما لو كان قد بقي في مصر، أيضا ملكته النقدية حملته على الإعجاب ببعض الأمور في المجتمع الفرنسي، فمثلا حينما وصف تمثال فيكتور هوجو في مارسيليا لفت انتباهه نظافة موضع التمثال وأشار إلى أن كناسي الشوارع يمكن رؤيتهم يوميا، كما لا حظ أن بعض هؤلاء الكناسين لا يعرف فقط صاحب التمثال بل أيضا يحفظ أشعاره، فيقول " ليس في فرنسا عقل خاص بالشعراء، ولا في شعرائها شاعر خاص ببعض الطبقات".

وهكذا منحته الإقامة في فرنسا _ رغم مكابدة الشقاء اليومي _ إدراكا ووعيا كبيرين بسياق أكبر انصهرت فيه فرديته وتميزه وخبرته الوطنية، ورغم ذلك تكشف الدراسة أن الثيمات والأبنية اللغوية وعناصر السرد التي كانت سائدة في كتاباته قبل مرحلة النفي ظلت قائمة طوال مراحل إنتاجه الفني، كما استمرت كتابته ملتزمة بالنقد والتحليل والمساءلة عن دور مصر في التاريخ المعاصر.

***

في متاهة المنفي في فرنسا يحدث أن يلتقي بيرم التونسي بالمخرج والممثل المسرحي الشهير عزيز عيد، الذي طلب منه تأليف مسرحية يعرضها في مصر، على أن تكون مقتبسة من أصل أجنبي. فاستجاب بيرم وأعد مسرحية «ليلة من ألف ليلة» فقدم له عزيز عشرين جنيهًا مقدمة للاتفاق بينهما. وكانت تلك الجنيهات ،هى أكبر مبلغ امتلكه بيرم، فأرسل جزءًا منه لأولاده في مصر.

عُرضت المسرحية وحققت نجاحًا كبيرًا أغرى عزيز بأن يطلب من بيرم التفرغ لكتابة المسرحيات على أن يقدم له دفعات تحت الحساب.كان عزيز قد وعد بأن يبذل قصارى جهده لإعادة بيرم إلى مصر، وهو الأمر ذاته الذي وعد به الموسيقار زكريا أحمد عندما زار فرنسا وقابله بيرم، وزاد زكريا بأن تعهد بإرسال نقود لبيرم لكي يعيش عليها.

***

وعاد بيرم بعد رحلة المنافي التي أخذت من عمره ثماني عشرة سنة كاملة، فقرر بيرم عدم العودة للمنفى ثانية، فكتب خطابًا يحمل قصيدة إلى صديقه الشاعر الكبير كامل الشناوي الذي قدم الخطاب والقصيدة لرئيس تحرير الأهرام أنطوان الجميل الذي حصل على الموافقات اللازمة لنشر قصيدة بيرم وفي الصفحة الأولى من الأهرام، وكانت تلك سابقة. قال بيرم في قصيدته:

"غُلُبْتِ أقْطعْ تذاكرْ

وِشْبِعْتِ يا ربِّ غربةْ

بين الشطوط والبواخرْ

ومنْ بلادنا لأوروبا

وأقول لكمْ بالصراحةْ

إللي فْ زَمَنّا قليلةْ

ما شفت يا قلبي راحةْ

في دي السنين الطويلةْ

إلا لما شفت الطواقي واللبدة والجلابية"

***

ثم جاءت ثورة يوليو وجاء جمال عبد الناصر، الذي منح بيرم الجنسية المصرية في ١٩٥٤، وفتح أمامه أبواب صحيفة الثورة الجمهورية، ثم منحه جائزة الدولة التقديرية، وكانت أرفع الجوائز المصرية. وعندما كتب بيرم ملحمة «الظاهر بيبرس» وكانت الإذاعة تبث حلقاتها، ثم توقفت بزعم أن الملحمة لا تمثل الحقيقة التاريخية، تدخل عبد الناصر وأمر باستئناف إذاعة الحلقات.

لكن بيرم الذي قيل عنه أن حياته كانت مثل شتاء الأسكندرية ملأى بالأعاصير وبالدموع لم يهنأ طويلا بما حققه بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، إذ ساءت حالته الصحية وتوفي في الخامس من يناير من عام ١٩٦١ عن عمر ناهز ٦٨ عامًا.

وكالة الصحافة العربية – ناشرون



بيرم التونسي خلاصة عصر

د. مُحَمَّد حسن عبد الله

الرجل.. والعصر

بين عامي ١٨٩٣ في حي شعبي بالإسكندرية، و١٩٦١ بضاحية حلوان القريبة من القاهرة، قطع بيرم رحلة العمر «المكتوب» بكل ما فيها من أفراح الظفر ومباهج الرضا القليلة، ومتاعب الغربة الجسدية، والاغتراب الروحي، والمعاناة بنوعيها: المادية والفنية، في هذه المساحة الزمنية عاش العالم حربين عالميتين مهولتين، أكلتا (في بلادنا) الأخضر واليابس، واعتصرتا الرجال والأموال، وعصفتا بآمال التقدم والتحرر.

وفي هذه المساحة الزمنية ذاتها عاشت مصر محكومة بالخديو، ثم بالسلطان، الذي أصبح ملكاً، فأعقبه ملك، أصبح «الملك السابق» ثم بزعت «حركة الجيش المباركة»، لتتحول إلى «الثورة»، ويعلو نجم عبد الناصر رئيس جمهورية مصر ثم رئيس الجمهورية العربية المتحدة، وقبل أن يأفل نجم «المتحدة» بالانفصال، وتعقبه أهوال وأهوال، يثوى نجم بيرم في تراب مصر المحروسة، ويأخذ مكانه «المستمر» وقد استراح من الترحال، والتعلق بالآمال، ليصبح قطعة فنية مضيئة في تراثها الأدبي، الحي، المتجدد، في هذه المساحة الزمنية ذاتها بدأ بيرم طالبا أزهرياً في المعهد الديني، فحولته عاصفة قدرية (موت الأب) إلى صبي بقال، فقادته البقالة إلى مهن يدوية متنوعة، كانت عذاب حياته، ورمز تقلباته الاضطرارية القادمة، كما كانت سند انتمائه العظيم لقوافل الكادحين،

وقدرته الفذة على إدماج تجربته المعاشة الفريدة في أبواب هوانها، بتجاربهم البائسة الباحثة عن خلاصها، وكما كانت البقالة مدخله إلى حياة العمل، كذلك كانت المثير المباشر الذي حول القلق والسخط إلى قصيدة، ثم تدافعت المراحل، وتحول بيرم إلى «كرة بلياردو» تنغزها أطراف العصي – برحمة أو بقسوة، حسب ما يتطلب الوضع – وتتبادلها أركان وأسوار صلبة، ما بين القاهرة، ومرسيليا، وليون، وباريس، ودمشق، وبيروت، وبورسعيد، والقاهرة، ولم يكن حظه مساويا لحظ «كرة البلياردو» إلا في انعدام التوقف، لكن طريقه لم يكن مفروشا بالجوخ الأخضر، ولا حتى بالعبك، أو اللباد، بل لم يترك للطبيعة كما خلقها الله، يتجاوز فيه الورد والشوك، أو الصخر والرمل، لقد تدخلت – في مراحل كثيرة، أيد «إنسانية» غير رحيمة، نزعت، وزرعت، ادعت، وبددت، وبيرم لا يتوقف عن العمل، يغير في الوسيلة، يجدد في الشكل، يلعب باللغة، ويتفنن في ابتداع الصور، ولكن «الهدف» يبقى راسخا، في موقعه ثابتا، شامخا، لم يختلف باختلاف العصور، أو المدن، أو الحكام، أو القراء، أو أداة الاتصال.

فليس من المبالغة أن تقول إن بيرم خلاصة عصر، بمعنى أن هذا الرجل الوحيد، المختلف على جنسيته، الذي يجد في كل موقع يحل فيه من يتحمس له ويصطفيه، ومن ينكره ويشي به، أو يتقرب إليه حتى يستغل فنه، ثم يباعده ويقليه، هذا الرجل الوحيد اختزل في شخصه ومعاناته كل طبائع زمانه ومشكلاته على المستويات: الشخصية، والاجتماعية، والسياسية، والفنية، وإنه لحكم صحيح الحيثيات، دقيق لدلالات، أن نكتشف الخليقة، والطبيعة، والمستوى من خلال شبكة العلاقات، فإلى من؟ وإلى ماذا امتدت خيوط علاقات بيرم عبر مراحل عمره المضني بالمطاردة والترحال؟ ولنضع في الاعتبار أنه لم يشغل «أبداً» منصبا، أو يحتل موقعاً يستطيع أن «يقايض» على بعض

منافعه وخيراته الباحثين عن المكاسب – على مألوف العادة، ولم يكن نجماً مبهراً تتولى جاذبيه الكاسحة «تنويم» الحالمين والطامحين إلى الاقتباس من بهرجته وتهاويله، فلم يبق إذاً إلا أنه فنان صادق في أداء رسالته، حاذق في السيطرة على أدوات صناعته، خلوق عظيم التواضع في بذل وده، ومسلكه من هم أصدقاء بيرم، أو الطرف الآخر في التعامل مع فنه؟ إنهم الشيخ سيد درويش، وقد كتب له «أوبريت شهرزاد» وبعض أغانيه، منها أشهر أدواره: «أنا هويت» وأجل معاني وطنيته: «أنا المصري كريم العنصرين»، وقد أخرج الأوبريت عزيز عيد، عميد المسرح في زمانه، وينطلق من سيد درويش، وعزيز عيد إلى أم كلثوم، فيكتب لها على أحمد باكثير قصة فيلم «سلامة» و«دنانير»، ويشارك بيرم في كتابة الحوار، وينفرد بكتابة الأغاني، وإذا كنا نعرف أن جمهور أفلام أم كلثوم إنما يذهب إلى السينما ليشاهدها وهي تغنى، أي ليسمع أصلاً، فقد عرفنا أن فن بيرم كان المرتكز الأساسي، والجزء الباقي في وجداننا إلى اليوم، من هذه الأفلام، حين كتب أغانيها. على أن صحبته لصوت قمة الغناء الشامخ عبر مراحل فنها، حتى لم يسبقه في استمراره، وعدد ما كتب لها من أغنيات غير أحمد رامي، لتدل على أصالة ما يمثله بيرم في حقل الأغنية، يكفى أنه صاحب: أهل الهوى، أنا في انتظارك، هو صحيح الهوى غلاب، شمس الأصيل، حبيبي يسعد أوقاته، وغيرها، وغير ما كتب لها في أفلامها، وبعض أفلام أخرى لمشاهير نجوم السينما، وليس هدفنا الإحصاء، أو حتى رصد الملامح الفنية، فهذا يحتاج إلى اهتمام خاص، إننا نعرف بشبكة المتعاملين مع كلمات بيرم، لنعرف على أي مستوى كان يبدع بيرم، وموقعه في حركة الفن العربي المعاصر، في مجالات المسرح، والأوبريت، والأغنية، فضلاً عن الفن القصصي، الذي قدم فيه جهداً يستحق عناية خاصة أيضاً.

لم تنحصر صلة بيرم بفن المسرح بهذه المحاولة المبكرة التي قام ببطولتها الشيخ سيد، وأخرجها شيخ المخرجين، وهي أوبريت شهرزاد، وإنما قدم لعزيز عيد أوبريت آخر (كتبه بالاشتراك) بعنوان: «ليلة من ألف ليلة»، وثالث بعنوان «عقيلة»، وقد مثلتهما فاطمة رشدي وفرقتها، وأخرجهما عزيز عيد أيضاً، وفي عام رحيله قدمت له الفرقة أوبريت «يوم القيامة».

بصفة عامة، يمكن أن يقال إن تنوع الأشكال الفنية التي قدم فيها بيرم إبداعاته، ما بين أزجال، وأغان، وأوبريتات، وبعد ذلك تمثيليات إذاعية، وتليفزيونية، وفوازير، لا يدل على غزارة الموهبة وحسب، وإنما يدل أيضاً على الإصرار على الهدف، وهو التعبير عن الشعب، والاتجاه إليه بالخطاب، ومقاربته في الأسلوب والتصور، ولهذا لن يتصادم عمل إبداعي عند بيرم، مع عمل آخر، ولن تكون أغنية نقيضاً لأوبريت، أو مضادة لما دعا إليه في تمثيلية أو مسلسل، إنه – على تنوعه – يصدر عن مشكاة واحدة، واختلاف القالب التفاف ذكي «لتمرير» الهدف «الصعب» أحياناً، واقتحام قطاعات أخرى يهمه أن يصل إليها (حتى كتب لمسرح العرائس وللطفل)، والإفادة من أدوات وأجهزة اتصال مستحدثة، كالإذاعة حين أنشئت، والتليفزيون حين أسس، والمسرح منذ البدء، إنه في مذكراته يتألم من انعدام او ضعف الوسيلة أممكنة أو المتاحة لتوصيل رسالته إلى جمهوره الطبيعي الذي ينجم عنه كما الغصن في الشجرة، لأن هذا الجمهور تغلب عليه الأمية، وليس من سبيل إليه غير الكتابة (في الصحف) لقد كان الاتجاه إلى اللهجة العامية، وإيثار الزجل والموشح والموال، بعد أن كانت بدايته الشعر الفصيح بأوزانه وتقاليده الفنية الراسخة، يهدف إلى أن يلتقي بالناس، العامة البسطاء، الأميين الذين إذا عدموا القدرة على القراءة، فإنهم يملكون الفهم وحاسة التذوق، والعامية هي الأداة الممكنة لإبلاغ الرسالة إلى

من يهمه أمرهم.

ويكتمل التعرف على شبكة أصدقاء بيرم، المتعاملين مع فنه، أو بفنه، من المعاصرين له، بالتعرف على نوع آخر من الأصدقاء «المنابع» المكتنزة في صفحات التاريخ، الصانعة لتراثنا الشعري الخالد، لقد أشار إلى بعض أسماء، عبر مذكراته، ودواوينه، وشف فكره، ودلت استخداماته الفنية على أسماء أخرى، والجميع من أصحاب المقدرة، وصانعي التحولات الفكرية والأدبية، من أمثال المتنبي، وأبي العتاهية، وأبي تمام، والمعري، وابن الفارض، وابن عربي، فضلا عن أصحاب الموسعات من مستوى الأصفهاني –والأساس المعجمي – القرآن الكريم، وشاغل المرحلة: الوطنية، والعروبة، عرفنا – تقريبا – مؤسسات وحيثيات هذا المزج النادر الرائع، الذي يضفر في جديلة واحدة، ويشكل في سبيكة ذهبية أخاذة، لغة عربية فصيحة، قد تصل حد الجزالة، بلغة عامية ملحونة، وقد تصل حد الابتذال، ومع هذا تحافظ عي حيويتها، وتدفهقا، وشخصيتها، وهي في جميع الأحوال: لغة فنية.

مسائل شخصية جدا:

على أغلفة بعض كتبه تطل صورته، ابن بلد حقيقي، بعيد عن التكلف، لم يضع رباط عنق، ياقة القميص مفرودة فوق الجاكتة، كأي «أسطى» نظيف، تخلص حالا من ملابس «الشغل» وارتدي أحسن ما عنده ليجلس وسط أصحابه على القهوة، تطل من عينيه، وعلى شفتيه ابتسامة ابن البلد، تجدها على وجه من يسعى إلى إقناعك للثقة به لتشترى من بضاعته، خالية من الافتعال، من التعالي، من ادعاء الغموض، والسرحان في البعيد. في النظرة والابتسامة، بساطة، وكياسة معا، هما مفتاحان، إلى عالمه: البسيط، الكيس، في نفس الوقت:

من كياسته أنه لم يترك لأحد أن ينبش في طوايا حياته، ويسجل بطولات زائفة تدعى اكتشافه، لم يقل إنه نشأ في بيت علم، وأن مكتبة والده كانت المؤثر الأول، أو حتى الأخير، بل قال ببساطة إنه كان ابن «صنايعي» يملك حصة في مصنع، وأنه بعد موت الأب «افترس» العم، وأولاد العم حقه، فتحول إلى صبي بقال!! ولم يتجاهل أن أمه تزوجت بعد رحيل أبيه، مع أنه كان في السابعة عشرة – وهي سن الحساسية الشديدة في العلاقة بالأم، بل يقول عن زوج أمه دفعه إلى تعلم مهن يدوية مختلفة، قليلة العائد، وبقدر ما يعنى هذا انه كان قليل الحيلة، غير قادر على الاختيار لنفسه، أو التمرد على سلطة دخيلة على مكان الوالد، فإنه يعني التعلق بالأم وتقبل التضحية «الممكنة» من اجلها، ولعله يعنى – داخليا – نفسيا – أنه لم يعط الأمر كله أهمية لأنه يشعر (أو أنه لا شعوره يشعر في الحقيقة) بأن المرحلة كلها مؤقتة، وأنه في غير مكانه، وفي غير عمله الذي يطمئن إليه،. مما يؤكد هذا الاحتمال أو يقويه، أنه بمجرد أن «فرقعت» – فجأة ودون سابق إرهاص – قصيدته الهجائية في المجلس البلدي، حتى طبعت مستقلة، بعد نشرها في صدر مجلة، صفي مهنته البقالية، مع أنه – هذه المرة – صاحب دكان وليس مجرد عامل، وأسس مجلة «المسلة» (١٩١٩م) – المزدوجة الرمز: المسلة المصرية رمز حضارة القدماء، والمخراز في عين أعداء الوطن والفساد – وحين أغلقت بسبب قصيدته التي فضحت الملك فؤاد، أقام على أنقاض ألمسة «الخازوق» – مجلته البديلة، والعنوان لا يحتمل ازدواجية الرمز، إنه مباشر جدا، وفاضح تماما في هجائه ومواجهته لخصم المسلة.

وكما تعرض بيرم لمحنة «زوج الأم» فقد تعرض لمحنة «زوج الزوجة» لقد ارتكبت الملكية تجاه بيرم، ما ارتكبته السلطة الخديوية مع جمال الدين الأفغاني من قبل، حين تضيق بالنقد، وعندما تفضح ألاعيب الساسة، وتتكشف

الادعاءات العريضة عن أضدادها، فإن الجالس على هرم السلطة يفكر في ضحية، ويحدد هدفه، بأن يجتث الأساس، وينشر الذبول في الفروع، ويسرع بقتل البراعم في حركة واحدة، هكذا بليل، تنبهت السلطة أن الأفغاني ليس مصريا، ولا يحق له البقاء!! وفي ليلة مثلها تحركت القنصلية الفرنسية لتريح دماغ ملك مصر من المشاغب التونسي، الذي تدل أوراقه الثبوتية على أنه من رعاياها!

عنوة، يحمل إلى تونس، بكل مرارة الضياع والغربة — من جانبه — والازدراء وإيثار السلامة من جانبهم، يتنكر له أولاد العم في وطن غادره جده شبه مطرود منذ عهد ليس بالقريب، هكذا يغادر بيرم تونس، إلى شاطئ فرنسا، وهناك في المدن الإقليمية يعمل حمالا، وعاملا يدوياً، وخادما، وأي شئ من أجل طبق حساء، أو عشه من الخشب العفن أو الكرتون، لكنه لا يحيد عن هدف العودة لينازل خصه المحتمى بقلاعه وحصونه، ينازله بقلمه لا غير، وهكذا بحيلة صغيرة، يحور اسمه، ويتمكن من ركوب سفينة عائدة إلى الوطن، في بورسعيد ينزل، إلى بيته القديم بقصد، ترفض زوجته استقباله، لقد مضى على ترحيله عامان، حصلت فيهما على حكم بالتطليق، ثم تزوجت!

ويستمر الرحيل.. المتخفي، إلى الإسكندرية، في يده قلمه، في قلبه أحزانه وهزائمه الشخصية، في ضميره نضاله وتصديه وتحديه، شعاره ما قال شعراء قبله: «لابد لابن الأيك أن يترنما» رغم أن المطلوب هو الاختفاء تماما، وليس مجرد التخفي، ولكنه مثل أشهر العشاق قيس، يجد في إنشاد الشعر علاجه الوحيد، وإن يكن الموت هو الثمن: «وما أنشد الأشعار إلا تداويا» وتفطن أنوف الثعالب، وعيون الذئاب، ومناقير الحأة إلى «عودة الغناء» فتترسم خطاه، ويشي به واحد من أهل الحرفة، فتؤكد المعاناة أن الثقافة، والفن، والإبداع،

مهما حاربه الآخرون وتنوعت أسلحتهم، لا يتمكنون من إلحاق الأذى به، قدر ما يتمكن أهل الثقافة، والفن، والإبداع، من إنزاله بأنفسهم، حين يكيد بعضهم لبعض، ويحسد بعضهم البعض، وبعد هذه الوشاية الخسيسة بأربعين عاما، كتب بيرم مسلسلا شعبيا للإذاعة عن «الظاهر بيبرس» فوجد من يعترض عليه، ويأمر بإيقافه، لا يصرح بيرم عن الأسباب، ولكننا لا نحتاج إلى جهد في اكتشافها، لأن أمر الاستمرار في الإذاعة جاء من عبد الناصر شخصيا، وإذاً فالتهمة سياسية، تناقش معنى البطولة، والعلاقة بين الملك الظاهر بيبرس وشعبه، أهداف معاركه.. وفي هذا ما فيه من تنوير الوعي السياسي، وإيجابية العلاقة بين الشعب وحاكمه..

في ليلة أخرى حالكة قبض على بيرم، وأبعد – مرة ثانية – إلى فرنسا، فلاقى من الأهوال ما جعله يفكر في الانتحار، ولم تكن أهواله صناعة فرنسية خالصة، سببها أنه مهاجر من المستعمرات، ليس له حق العمل، وليست موضوعية تماما ترجع إلى جهله أو ضعفه في اللغة الفرنسية، مما يقلل من إمكان الاندماج والقدرة على المعايشة والتكسب.. بعض هذه الأهوال صناعة عربية «عريقة» فكم استدرج إلى الكتابة بمجلات، استغلت اسمه في زيادة توزيعها، تزكية لموقفها الوطني، بأن تدفع له وعدا معسولا، أو «عربونا» محددا، فيرسل ويرسل ويرسل، وينتظر، وينتظر، وينتظر، فلا يتجاوز الأمر ما سبق بذله من وعود، أو دفعة من مقدمات الاتفاق، وأسرته في مصر لا تكف عن طلب المال، هو في باريس يعاني الأهوال وخيبة الوعود وبعثرة الآمال. لم تختلف في كاذب الوعد صحيفة تصدر في دمشق، عن أخرى مقرها مصر، أو بيروت أو تونس!!

ثم يكون الوجع أشد حين تأتي الضربة ممن عقدت عليه الأمل في العون،

إنها هزيمة الحلم، وخيبة المثال، وهبوط من رومانسية المشاعر، إلى واقعية المصالح، ومن فخامة الزعامة، إلى حذر السياسة، حدث هذا مرتين، من مؤسس الوفد، ثم من خليفة سعد، وكان المسرح باريس في المرتين. يقول بيرم في «مذكراته»، ببساطته، وكياسته المنوه بهما:

«فكرت في الاستقرار نهائيا بفرنسا، وصرت أرسل لأولادي بمصر مصاريف شهرية منتظمة، بدلا من المصاريف المتقطعة التي كنت أوفرها من قوتي! ولكن ها هو سعد زغلول يمر بباريس في طريقه إلى لندن لإجراء مفارضات مع الإنجليز بأمل الوصول إلى اتفاق يكفل استقلال مصر، فقابلته، وشرحت له جهادي في سبيل مبادئ الرفد، فذكر لي بألفاظ مقتضبة أنه يعلم قصتي ويعلم قصائدي الرنانة في مدحه، ثم سكت بعد ذلك، فرجوته أن يساعدني في العودة إلى مصر، فأخذ يرفعني ويخفضني ببصره، ثم أشار إلى الباب، دون أن يرد على كلامي، نعم، أو، لا..

ثم ها هو النحاس خليفة سعد يمر بباريس في طريقه إلى لندن لتوقيع معاهدة **١٩٣٦** التي سماها معاهدة الشرف والاستقلال، فاتصلت به، وأفهمته قصتي، فوعدني خيرا، وطلب مني الحضور إلى السفارة المصرية في ميعاد حدده للتوصية في حضوري على تسهيل عودتي إلى مصر. ولكن، لم اكد أدخل إلى السفارة في الميعاد المحدد حتى وجدت البوليس الفرنسي في انتظاري يقودني إلى مركز البوليس، ثم يقوم بتفتيشي بحثا عن سلاح معي، ويخبرني أن هناك بلاغا (!) من رئيس وزراء مصر برغبتي في اغتياله!!».

لم يكن باستطاعتنا أن نشير إلى هذين الحادثين الغريبين، على تباعد زمنهما – نسبيا – واختلاف طبيعة الزعيمين، واتفاقهما في النتيجة، رغم اختلاف الطريقة، إلا أن يكون هذا بقلم بيرم نفسه وبألفاظه، فمن الجائز أن فهمه

الخاص لما جرى، مع الوضع في الاعتبار حساسية المغترب، ألمدل بجهاده الوطني، المعتز بالثمن الباهظ (النفي) الذي يدفعه، المتمسك بحقه المكتسب من تأييده لزعيم وطني دبج فيه المدائح من قبل.

لكننا نعرف ما تؤدي إليه حسابات رجال السياسة الخاصة، وقدرتهم (الرهيبة) على التنكر لأي شئ، وأي وعد، وأي شخص، تقول حساباتهم إن تقريبه لا يفيد في شئ، وقد يعطل أو يضر، والطريف أن يبرم التمس العذر لسعد، رأي في صمته وإشارته ونظرته المزدرية بعض الحصافة السياسية أو بعد النظر في التدبير، وسكت – مؤقتا – عن وصف فعله النحاس، لكنه ما لبث أن أظهر الشماتة بسعد، فقد «انتهت حياته دون أن يحقق أي رجاء للأمة، وشاع عنه انه قال: ما فيش فايدة»! أما النحاس، فقد دار الزمن دورته، وبعد عامين من القبض على بيرم على باب السفارة المصرية بباريس، أستطاع أن يهرب من سفينة ترحيله من منفاه في تونس، إلى موقع جديد بجنوب أفريقيا خاضع لفرنسا، ومست قدماه أرض بورسعيد، فاختفى عند ابنته المتزوجة – كان قد غادره وهي في الثالثة من عمرها، وأفاد من نكسة هروبه السابقة، قبل ستة عشر عاما، فلم يشرع قلمه للنزال، فقد اختلف الحال، وسقطت خصومات بالتقادم، وأخرى باكتساب حكمه الزمن، ولوعة التجريب والتغريب، والتجريم والتغريم، من ثم بدأ «يتصل» ويتحسس الاتجاه على حذر، «فاتصل بي من قبل الحكومة من يبلغني أن ثمن بقائي في البلاد هو هجاء النحاس.. ووجدت أن النحاس وفاروق سواء، فلا مانع من مداعبة النحاس، وداعبت النحاس بقصائد وروايات فكاهية لاذعة، ولكن لم استمر في ذلك طويلا، فقد شفيت غليلي فيه، وجاء عيد ميلاد فاروق فمدحته بقصيدة أعجب بها عندما سمعها شخصيا، وسأل المحيطين به عن سبب البحث عني،

فقالوا له بلباقة: إنه كان بيني وبين والده خلافات سياسية، فقال: وأنا لا شأن لي بسياسة أبي. وكان هذا فصل الخطاب في مسألة بقائي في مصر».

بساطة الصدق، وكياسة الاعتراف بالمساومة، ودفع الثمن الذي ما منه بد، ليكون له «بيت» و «وطن» بعد الضياع الذي يوازي السجن المؤبد (١٨ عاما) وإن شمله العفو عن ربع المدة لحسن سلوكه المعلن في قصائده الهجائية للنحاس، ومديحته في فاروق، وإن كان لهذه المدحة وجه آخر يقوله التحليل اللغوي لمفردات القصيدة، وصورها، وإشاراتها، إنها تذكرنا بمدائح المتنبي لكافور، يمكن أن تتقلب إلى هجائيات مقنعة إذا ما انكشف الغطاء الشفيف عن بعض المعاني الظاهرة، وتحدد مدى بعض الإشارات الغامضة، ولو أن «فاروق» وجد من يوضح له ملابسات هجائه القديم لأبيه، وكيف كان مولد الطفل فاروق نفسه نقطة الوثوب المتقدمة، ما عفا عنه، ولكن، من يجرؤ أن يحدث ملكا عن شرف أمه، ونزاهة أبيه؟! فليكن الأمر إذاً محصوراً في دائرة «الخلافات السياسية» التي يتسع مداها للغفران، وللنسيان، ولاختلاف الملابسات والأزمان!!

وبعد ثورة يوليو وجد من يذكر له، ويذكر أصحاب القرار بمديحه لفاروق، ولم يجد من يذكر له بسالته في مهاجمة الفساد، ونزاهته في توجيه النقد، ووفائه في التعبير عن أحلام الشعب وأمانيه، وكيف لم يتخل عن رسالته وهو مبعد عن أهله ووطنه، محارب في أمنه ورزقه، مع هذا تبددت سحب الريب «الثقافية» وسقطت تشنجات أصحاب البطولات الوهمية، ورسخت أقدام فنان الشعب بيرم التونسي، فأنهى اغترابه – على الورق – بالحصول على الجنسية المصرية عام ١٩٥٤، وبنيله جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٠ وتسلم وسامها الرفيع من يد جمال عبد الناصر، واستقر له على المستوى الرسمي ما كان مستقرا له

منذ زمن طويل في وجدان أمته، أنه زعيم من زعماء الكلمة، الشريفة، ورائد من رواد الفن الصادق، في صدوره عن عن صاحبه، وإحاطته بآمال شعبه، ثم بما تحقق لهذا الفن من جماليات التعبير،ودقة التصوير، وصحة التفسير، وبهذا استحق أن يكون أدبا باقيا، وان يكون صاحبه أديبا باقيا، إلى اليوم، والغد.

الشعر والواقع

كما اشرنا من قبل، بدأ بيرم رحلته الفنية شاعرا باللغة العربية، التي جرى العرف العام على وصفها بالفصيحة، أو الفصحى هذه البداية تناسب تكوينه الثقافي، وتطلعه إلى القدوة الفنية، فهو من حفظة القرآن، وقضى بضعة أعوام في المعاهد الأزهرية، فضلا عن مفاهيم راسخة في المجتمع عن الأدب والأدباء، ومنزلتهم المتدينة إذا ما كتبوا بالعامية، البداية «الفصيحة» لها دوافعها، وإغراؤها، ولكنه ما لبث أن زواج بين الأسلوبين أو اللغتين، فكتب أشعارا عربية، وأشعارا عامية، ثم خرج من هذا الازدواج على نوع من التوحد، فكتب بالعامية، وحدها، لأسباب ذكرها، انه يتوجه إلى عامة الشعب، ولكن عامية بيرم لا تقف عند حدود اللهجة، أو روح اللهجة، لأنه يطعمها بكثير من الجمل والتراكيب والمفردات الفصيحة، بل الراقية، الجزلة، وتتجلى مهارة بيرم أنه يختار لها السياق الذي يوضح معناها، بل يتطلبها كعنصر أقوى في الدلالة، وأشد أسراً في التركيب، وأوضح موسيقية. هذه إضافته الأولى على أسلوب الشعر العامي، وهو مسبوق بآخرين مشهود لهم بالمهارة، مثل عبد الله النديم، لكن بيرم تجاوز سابقيه في هذا الجانب. أما الإضافة الثانية فإن العامية عنده أداة توصيل، أو مستوى في التوصيل اللغوي، أما المعاني، والصور، وبناء القصيدة، وطاقة التخيل فيها، فإنها ترتقي إلى مستوى الصناعة الرفيعة للشعر الفصيح.

نذكر أن بدايته المدوية كانت قصيدته الزجلية عن المجلس البلدي، الذي

ضايقه (إذ يملك محل بقالة) بفرض رسوم عالية، دون ان يؤدي خدمات يستحق من أجلها ما يأخذ من مال. في هذه القصيدة الشهيرة جدا سنجد اللغة العربية (الفصيحة) تكاد تكون عامية، فهي فصيحة في مفرداتها، ولكنها عامية في تراكيبها، وعامية أيضا في معانيها الساخرة.

إذا الرغيف أتى فالنصف آكله | والنصف أجعله للمجلس البلدي
يا بائع الفجل بالمليم أحدة | كم للعيال، وكم للمجلس البلدي
كأن أمي أبل الله تربتها | أوصَتْ، وقالت: أخوك المجلس البلدي

والطريف أن هذه القصيدة الشهيرة جداً، التي حملت اسم بيرم إلى آفاق القراءة في الإسكندرية، ثم في مصر كلها، ليست الوحيدة له في موضوعها، فهناك أخرى أكثر جدية وأقل شهرة، لأنها أكثر تصنعا وأقل سخرية، إنها تقابل بين خدمات المجلس البلدي الممنوحة للأحياء الراقية، وإهماله للأحياء الشعبية رغم قسوته في جباية الضرائب منها، أما تلك الأحياء الراقية التي يسكنها الغرباء – غير المصريين، فإنها لا تدفع شيئا، وتنال كل شئ:

وحول منازل الغرباء منا | غرست الورد ثم الياسمينا
وأخضلت الغصون لهم سماء | ومهدت الرخام الجذع فينا
وما قرموا للحم الطير حتى | منحتهم الإوز العائمينا
تفجر تحت أرجلهم عيونا | تفقأ وسط أعيننا عيونا
وترضى عنهم وتصدعنا | وقد سخطوا ونحن الشاكرونا
فمر بها علينا كل عام | بحي الأشقياء البائسينا
ترى الوحلات جاثمة وفيها | بنات قد تعلمن العجينا

إذا كنـت الطبيـب ونحـن مرضـى فـاوص النـاس خـيرا بالبنينـا

إن الموازنة الفنية بين القطعتين تحكم للأولى بالسبق، مع أن هذه الأخيرة تنطوي على التهكم، والصور الساخرة، وروح التعبير الشعبي. لكن العبارات المغرقة في التفاصح مثل: أخضلت، قرما، تصدعنا – عطلت الإحساس بصورة أطفال الحارات يتعلمن العجين في وحل الطريق، والطريقة الشعبية في إعلان اليأس من الإصلاح وتمنى الموت لذلك: «وصيتك العيال!!»، أو: أوص الناس خيرا بالنبيين!! إما القطعة الأولى فقد أدى التكرار فيه وظيفة فنية إذ ترسخ المصطلح، وتحدد الدور الهدام مع اختلاف المواقف، وكأن هذا المجلس البلدي قدر لافكاك منه، يلقانا، أو نلقاه، ونتعرض لأداه أينما كنا!!

وإذاً، فقد انتهى بيرم إلى قناعة «فنية» مهمة جداً، هي أن «العامية» ليست ألفاظا، إنها إحساس وفكر، ومن ثم، يمكن أن يكتب بألفاظ عامية، وعبارات متداولة، ومع هذا يقدم فنا رفيعا، فيه التصور النادر، والفكر المقنع واللغة الممتعة، والإيقاع اللذيذ المطرب، ويرتكز هذا كله على منطلق التجربة الخاصة. إن خصوصيتها، وجدتها هي المدخل الصحيح إلى تكوينها المبتكر. فإذا كان المنظرون للشعر قد وجدوا تناقضا، أو حرجا، في الجمع بين الشعر والواقع، بمعنى أن الشعر تصور مفارق للواقع، ورؤية خاصة عبر الذات، ليست موضوعية كما هي مشاهدة من الآخرين، فإن بيرم في جمعه بين اللهجة الشعبية، ودقة التصوير، وعمق الإحساس وصدقه، استطاع أن يقدم لنا مستوى نادراً من الشعر، ويتأكد هذا بان نستعرض بعض المعاني والصور التي خاض إلى أعماق النفس الإنسانية ليستخرجها، وإعانته موهبته على صياغتها، واختيار سياقها، وتشكيلها موسيقيا بما يقوى الشعور بها. إننا نعرف أن القدرة على تتبع الحالات وتقلباتها، والتفطن للفروق الدقيقة ودلالاتها، والخروج بوصف المشاهد من العام

الذي يدركه كل الناس إلى الخاص الذي لا يراه إلا الفنان، ومجاوزة السطح بالغوص إلى الأعماق لاستخراج الدفائن، هو المحك الحقيقي لقياس قدرة الشاعر، وطاقة الشعر في كلامه، ثم يأتي التصوير والإيقاع مجسدين لرؤيته، ليرتفعا بالتلقي إلى مستوى الأداء، وبهذا وحده يأخذ الشعر مكانه – أو مكانته – في ذروة التجربة الإنسانية الحية.

إن بيرم الناقد الاجتماعي، أو «ألانتقادي الاجتماعي» يختلف كثيرا عن بيرم الشاعر المصور، إنه في انتقاداته تلتقط عينه موضع الخلل أو الخطأ، فيضرب بفرشاته الماهرة، كلماته الماكرة، أقل عدد من الضربات، الكلمات، فتبرز الملامح على الفور ويتجلي العيب ظاهرا، مقنعا، لا يجد من ينكره، أو يدافع عنه، لكنه في تصويره الشعري يرسم لوحة حية، ليست كاريكاتورية، إنها لوحة بالألوان الطبيعية، بل إنها تتجاوز قدرات الألوان مفردة، وممتزجة، متداخلة ومتدرجة، كثيفة وشفافة، لأنه يضيف إلى ألوانه الطبيعية ألوان ما تبطنه الطبيعية أو تخفيه إنه يجمع في تصويره بين المنظر، والحركة، والدافع وراء الحركة، بل لعله يضيف بعداً لم يفكر فيه «رسام» قبله، هو بعد التلقي، أو كيف تقع هذه الحركة على الآخر، كيف تراه، وليس: كيف يراها؟!

في قصيدة «العيون» برسم ستة عشر نوعا من العيون النسائية، وفي رسمه لم يقف عند الوصف الحسي الذي يمكن الإحاطة به دون اختلاف عليه، لم يتكلم عن العيون العسلية أو الخضراء أو البنية، لقد وصف العيون من زاوية ما تقول العيون، لغة العيون، وهذا ما يناسب مقدرة شاعر يغوص وراء الدوافع، ويترجم المحسوس إلى نفسي وعقلي، وبذلك صنع إحدى بدائعه الفريدة، وقد تحقق لهذه القصيدة المستوى الجمالي المتميز، ولم يتخل عنها المدلول الاجتماعي الأخلاقي، فلغة العين النسائية تدل على طبيعة صاحبتها، وموقعها، ورأيها في

نفسها، وفي الآخر، بل في الحياة ذاتها.

افتتاحية عامة، دعوة للمشاهدة، مع تنبيه إلى الخطر، واستدراج بالإغراء:

مـــن العيـــون يا ســـلام ســـلم شـــــــــوف وأتعلـــــــــم
تحـــــت البراقـــــع تـــــتكلم والـــــــــــدنيا نهـــــــــار

ثم تنثال الصور، سريعة متعاقبة، كأنها مجموعة من الشرائح، رصت في جهاز «البروجكتور» ضغطه على الزر، يظهر المشهد جليا مبهرا، ضغطة أخرى يختفي، ويظهر غيره:

وهكذا توالت «عيون تقول لك قصدك إيه» و «عيون تقول لك أنا عارفاك، والنبي ما أنساك» و«عيون تقول لك روح يا رزيل» و«عيون تقول لك أنا جيت»، و «عيون تقول إن شاء الله ما جيت»، و«عيون تقول لك بالمحسوس، أنا عايزه فلوس»، و «عيون تقول لك أمشي ياواد»، و«عيون تقول لك عندي ميعاد».

عيـــون بســـر الحـــب تبـــوح كـــــــــدا بالمفتـــــــــوح
وتعـــرف القلـــب المجـــروح مـــــا علـــــيهش ســـــتار
وعيـــون تســـبل فـــوق الخـــد دي جـــــــد ف جـــــــد
وعمرهـــا مـــا تكلـــم حـــد عيـــــــــون أحـــــــــرار
وعيـــون تحقـــق فيهـــا بشـــوق تهـــــرب علـــــى فـــــوق
بتقـــول لـــك أبعـــد عـــني بـــذوق نظراتـــــــــــــــك نار

ثم تأتي العيون التي داهمتها أثقال الحياة فخلت من كل تعبير «عيون ما تعرف زعلانة، أو فرحانة» والعيون المنافقة، التي تضلك عن حقيقتها المفترسة

الكاسرة، ومن بعدها العيون الخائنة، ثم تكون العيون «الغجرية»، والعيون المتبجحة، آخر المطاف.

هذه القدرة الفذة على تقليب الصور، أو تشفيق المعني، هي صميم فن الشعر، بل صميم المقدرة الأدبية بوجه عام. هي – عند بيرم – تأخذ شكل الظاهرة، فليست قليلة أو نادرة. مثلا في قصيدة: «مراقص الزنج» – وهي من مشاهداته في مدن فرنسا، حيث ينتشر زنوج المستعمرات ليلا في الحانات، مع فتيات المدينة، يدور الرقص. لقد تتبع حركات الراقصين، وترصد نظراتهم، وفسر إشاراتهم، وحلل مشاعرهم، ورسم ملامحهم، ودل كل هذا على حسرته على ما يرى، وشعوره بالحرمان لعجزه عن المشاركة، وأسفه للتناقض. وفي قصيدة «جران بولفار» يرسم – على طريقة الأسكش – بأقل الخطوط صورا لعدد من نساء:

شوف الخفة – أم الشعور اللفة فوق اللفة

غير أم شعر طويل

والقصوعة – ورجلها فوق أختها مرفوعة

تستنظر الطوموبيل

الحرانة – من المعاصم للكتاف عريانة

زى اللي غاسله غسيل

والملفوفة – باين عصبها والنهود مكشوفة

ما خلت إلا قليل

والمحتارة – بالشنطة والشمسية والنضارة

رايحة على التمثيل

والغندورة – تحسبها لولا مشيها صنيورة

لا أم خضر نحيل

طالع نازل – لولا ما هو ماسكه دراع الراجل

من لمسة واحدة يميل

قصائد كثيرة، تقوم على هذه المقدرة الفنية المتميزة: تقليب الصور، تشقيق المعاني، رعاية الفروق الدقيقة، رصد النماذج، ثم إعادة الكثرة إلى الوحدة، بمعنى أنه يقلب أوراقه، أو يرسم شخصياته المتعددة، يحاول – في النهاية – أن يعيدها إلى مبدأ واحد، أو خليقة عامة، فكأنه فيلسوف يرى التعدد والاختلاف، فيفطن إليه، ويحدده بوظيفته أو دلالته، لكنه لا يشغه عن سبر أعماق هذا التعدد ليكتشف في أعماقه مصدره الواحد، أو نوعه الواحد. ونحن نعرف أن الشاعر – في عصور قديمة – كان لا يختلف عن الكاهن، الساحر، والفيلسوف، كلهم يملكون قدرة غير عادية، لأنهم يرون أشياء لا نراها، أو: لا يرون الأشياء كما نراها، أو: يرون من الأشياء ما لا نراه. ولتكن هذه الإضافة: «القرمية» لمستنا الأخيرة في مجال شعر بيرم، وكيف جمع بين الشاعرية والواقعية.

ومع ما نعرف من غلبة الاهتمام بطبائع الإقليم وقضاياه الشاغلة على الفنون الشعبية، فإن مواويل بيرم لم تتخل عن هذا الملمح الأساسي، ومن مهارته أن جعله على وفاق مع تطلعه القومي وحلمه العربي الشامل، فكان بهذا الوعي الخاص مصريا عربيا، ينطلق من الغيرة المصرية، إلى الأمل العربي، لا نقول: دون تناقض، لأن هذا التناقض غير موجود، إذا ألح عليه البعض هناك أو هنا، فهو

زائف مصطنع لتحقيق أغراض مرفوضة تحت عنوان «الشرق»، (وهو التعبير المألوف عن الوطن العربي أواخر القرن الماضي، وأوائل هذا القرن، نجده عند الكواكبي، والنديم، كما عند شوقي وحافظ) يكتب بيرم، مستفزا قارئه، الذي لابد أن يأخذ موقعا مع، أو ضد، ولا يمكنه أن يكون سلبيا:

مـن قبـل مـا اكتـب أنا عـارف   القـــــول ضـــــايع

والأجــر بالتأكيـــد ذاهـــب   حســـب الشـــايع

والشـــتم حـــايجيني مـــوجز   مـــن واد صـــايع

مهمـا انكويـت بالنـار والزيـت   برضـــك فنـــان

في الافتتاحية قدر من التحدي، وإذا صدقناه في القول بأنه لن ينال أجرا على ما يكتب، بل ربما جاءته شتائم مؤكدة (موصي عليها) فإننا نعرف مغزى ما تعنيه عبارة «القول ضايع»، إنها استفزاز لكل القراء لأنه «تنذير» بمن يسمهم نقده، ولا يجدي فيهم، «وتحريض» لمن يتوجه إليهم ويرغب في تبصيرهم بعيوبهم:

يامصري وأنت اللي هاممنى من دون الكل

لكنه بعد هذا المقطع سيخاطب الشامي:

واللي ألمني وبكاني أنت يا شامي

وأهل المغرب العربي:

والمغربي المسلم راخر أبو زر فاشوك

ثم يأتي دور العراق:

روح العراق راخر قل له كيف الأحوال

لقد التقط بيرم من حياة كل قطر مشكلته الأساسية، ما بين سلبية في العمل وانصراف إلى العبث واللهو، أو تهالك على الكسب المادي، أو عدم تقدير لمصادر الثروة القومية وأهمية الحفاظ عليها.. ثم يعقب بإظهار وجه المفارقة، كأنه يجدد بدايته الاستفزازية بإثارة فكرية، لا يتوقف بها تأمل معزي الموال عند جزئياته، أو ما صور من عيوب جزئية، لأن هذه المفارقة تشمل الجميع

ياشـــرق فيـــك جـــو منـــور   والفكـــــــــر ضـــــــــلام

وفيـــك حـــرارة يا خســـارة   وبـــــــــرود أجســـــــــام

فيـــك ســـبعميت مليـــون زلمـــة   لكـــــــــن أغنـــــــــام

لا بالمســـيح عرفـــوا مقـــامهم   ولا بالإســـــــــــــلام

هـــي الشـــموس بتخلـــي الـــروس   كـــــدا هـــــو بـــــدنجان؟

هكذا غلب البلاء على كل البلاد، لكل قطر بلاؤه الخاص، لكنه يجتاز هذا التعدد. يكتشف تحت هذا الاختلاف العلة الواحدة، المسبب الواحد، ومن المؤكد أنه لم يكن يبحث عن سبب علمي، أو منطقي، إنه شاعر، شاعر انتقادي ساخر، لهذا اكتفي بأن وضع أمامنا صفحة من تناقضنا، كشف عن هول المفارقة بين البلاد المضيئة بشمس الله، المظلمة بعبث أصحابها، البلاد التي قدمت للعالم ما يفخر به ويرتقي: الدين، لكن دينها لم يرفعها عن التردي الذي تستسلم له وكأن رؤوس أهلها مجرد «بدنجان»، لا يحمل فكرا، ولا يدفع إلى نخوة! إننا لم نرد في هذا التناول السريع لجانب من فن بيرم، في الشعر خاصة أن نرصد أو نحصى مميزات شاعريته، فهذه تحتاج إلى مزيد من التفصيل والتدقيق، أنما أخذنا من حياته ما يشير إلى صدق معاناته فيما عرض له بكتاباته

النثرية والشعرية على السواء، وأخذنا من شعره ما يؤكد عمق حسه، وصدق استبطانه لذاته. وشمول نظرته لما يخضعه للتصوير الفني، وأنه بهذا تمكن بالارتفاع بالقصيدة العامية إلى مستوى الشعر الحق، الحافل بالمشاعر العميقة، والتصوير الفني الدقيق.

وختاما:

فإن المدخل طغى على تجربة بيرم الحياتية اكتسح تجربته الفنية – في نظر نفسه – وكأن شعره وكتاباته النثرية في المقامات، والمقالات، والقصة، والرواية، والمسرحيات لم تكن إلا صدى لحياته ومعاناته المباشرة، وهذا حق – بوجه عام – بالنسبة لبيرم، بقدر ما أنه حق بالنسبة لغيره من الأدباء. ولكن الجانب السلبي لهذا الانطباع الأولى أنه يصرف الاهتمام عن بيرم كإنجاز فني في القصيدة العامية، وقد أشرنا من قبل إلى جهده في جعل العامية ثوبا لغويا، وقد أشرنا وليست المدى الفكري أو الانفعالي أو التصويري للقصيدة، إنها ترتقي بكل هذه الجوانب إلى مرتبة الشعر الرصين. إن اختزال حياة بيرم في أنه «فضح الملك فؤاد» أو حتى تصدي للفساد الاجتماعي والسياسي، أو حارب الاستعمار وندد به، ينطوي على قدر من الصواب، وقدر أكبر من القصور والنقص، فليس بيرم وحده الذي فعل هذا، وقد لا يكون «أهم» أو أقوى أثراً بين من فعلوا هذا. وفي تصورنا أن دوره في إدخال الأدب إلى دائرة اهتمام الإنسان العادي، هو الذي يعطيه الحق في المنزلة الخاصة التي يستحقها في أدبنا الحديث. لقد سبقه عبد الله النديم في مجال الشعر ألعمي، والنقد السياسي، والنقد الاجتماعي، لكن، ماذا بقى في الواجدان الشعبي من النديم غير اسمه والذكرى الطيبة؟

ليس هذا افتياتا على النديم وأثره العظيم قبل عرابي، ومصاحبا لثورته،

وبعد إخفاقه في الدفاع عن بلده، وليس السؤال موجها لخاصة دارسي الأدب الحديث، إنما أعني القارئ العام، والمستمع العام الذي لا يعرف القراءة، إن بيرم سيتقدم قافلة الأدب الشعبي دون منازع، لهذه الخصوصية الفنية التي ألمحت إليها، فالمضمون الثوري موجود، والنقد الاجتماعي متوافي، ولكن الفن لا يخلو بمضمونه الثوري أو نقده الاجتماعي، وإلا لذهبت آثار من الآداب لا تحصى، لأنها لا تدعو إلى ثورة، ولا تنقد مجتمعها، أو أي مجتمع آخر، إنما يخلد الفن بما يحرص عليه من جماليات، تمتع المتلقى وتلذه، وتثير دهشته، وتضئ أعماقه بما تكشف أمام بصيرته من خبايا نفسه، ومفارقات سلوكه، وتناقضات أحكامه وتصوراته، وقد كان بيرم بارعا كل البراعة في تصيد الصور والتجارب التي تبرز هذه الجوانب، ثم يأتي أسلوبه التهكمي الساخر، ليجعلنا أقدر على تقبلها، أي تقبل أنفسنا أو تقبل انتقاد أنفسنا، واستبقائها في نفس الوقت.

وكما كان بيرم مسبوقا بالنديم، ومُحَّد عثمان جلال، وإمام العبد في حقل الزجل، فقد كان مسبوقا بالمويلحى، وحافظ إبراهيم، ولطفي جمعة في حقل المقامات. ومن حق مقامات بيرم أن تتقدم «حديث عيسى بن هشام» و «ليالي سطيح» و«ليالي ألوح الحائر»، لأن مقامات بيرم – في عبارة واحد – التحمت بالحياة، وقدمت صور الواقع، ورصدت التطور، ونوعت في النماذج، ومستويات المجتمع، وأدمجت الشعر في لغة السرد، ووظفته حواريا فارتقى إلى الحس الدرامي، وهذه جوانب فنية، نجد منها قدرا محدوداً جدا في حديث المويلحى، ويتراجع هذا القدر في ليالي حافظ إبراهيم، ولا نجد غير الأسى والعدمية والأسى الرومانسي عند لطفي جمعة – هذا يعني أن المقامات الفصيحة عند الثلاثة السابقين لم تصلح أن تكون أساسا لنشأة الرواية، وغاية ما نتسامح به في الحكم عليها أنها كانت مرحلة انتقالية، وعجزت عن تطوير نفسها، وإذا

استدعينا مبادئ ثورة ١٩١٩ وانعكاسها على الأدب، ونشأة مدرسة الحقائق، أو الواقعية الأولى عند طاهر لاشين وخيري سعيد، وعيسى عبيد وأخيه ومُحَّد تيمور، سنجد أن بيرم الذي بدأ يرسل مقاماته من فرنسا في أعقاب نفيه عام ١٩٢٠ كان أسبق من هؤلاء جميعا في تطبيق منهج الواقعية، والنزول بالأدب إلى حياة الناس، والاهتمام بالشخصية الشعبية، وأنه استمر ملتزما بنهجه الفني الذي يرتفع بالعامية إلى مستوى اللغة الوسط، والفصاحة الفكرية في نفس الوقت.

أما الدرس العظيم حقا الذي ألقاه بيرم علينا منذ رحيله، وإلى اليوم، وهو درس سيظل يلقيه على الأجيال مهما تطاول الزمن، فهو درس حياته ذاتها. إن الشجاع يموت مرة واحدة، والجبان يموت كل يوم، وإن الثقافة كرامة، والأدب رسالة شعبية أصلا، وليست ترفعا، وليست ترفا، أن الفن الحق يبدأ من الحياة، من قراءة «الناس» قبل قراءة الكتب، ينبغي أن يعيش بين الناس وفي قلوبهم وعقولهم، قبل أن يتربع على أرفف المكتبات الرطبة.

الباب الأول

بيرم والفنون

١

فن المقامة في أدب محمود بيرم التونسي

د. مُحَّد مصطفى هدارة

عرف العرب فن المقامة في الفرن الرابع الهجري على يد بديع الزمان الهمذاني، وهو شكل قصصي يعتمد على بناء فني محدد، ويلتزم أسلوبا مسجوعا ويهدف إلى النقد الاجتماعي والترفية والتعليم، وكان تطوراً – بلا شك – لما سبق أن شاع في الأدب العربي من قصص الأمم البائدة والبحريين والبخلاء والأعراب العشاق والزهاد وغيرهم.

قد ذهب الدكتور زكي مبارك إلى أن ابن دريد هو واضع أصول المقامة، وأن بعض أحاديثه الأربعين من مرويات القالى في أماليه، والتقط ما في (الأمالي) من نوادر الأعراب التي يرويها ابن دريد، ولكن يبقى ذلك افتراضا لا دليل عليه.

كما يفترض باحثون آخرون ان أبا العيناء المامي الذي كان مشهوراً بالنوادر هو الرائد الأول في فن المقامة. وكل هذه الآراء موضع نظر. أما الذي لا شك فيه فهو ما أبدعه بديع الزمان من مقامات فتنت أجيالاً بطرافتها وسحرها وبراعة أسلوبها، ومزجها بين الشعر والنثر، والحقيقة والخيال، والجد والهزل، وكان أبو الفتح السكندري بطل مقامات البديع وروايته عيسى بن هشام، كما كان أبو زيد السروجي بطل مقامات الحريري الذي تلا بديع الزمان في هذا الفن، وكان روايته الحرث بن همام. ثم تعاقب عليه عدد من الكتاب

اختلفت أهدافهم في مقاماتهم، فمنهم من هبط وتسفل، ومنهم من جعلها متونا لغوية وقضايا علمية وانتفض هذا الفن العربي الأصيل في العصر الحديث في كتابات نصيف اليازجي وعبد الله النديم ومُحَّد المويلحي وحسين شفيق المصري ومُحَّد مصطفى حمام. وكان محمود بيرم التونسي (١٨٩٣ – ١٩٦١) من فرسان حلبته، فقد وجد فيه أداة فنية رائعة يعبر بها عن مكنون نفسه الذي تتلاقى فيه هموم ذاته ومجتمعه، ووسيلة تحقق له المواءمة بين التراث والمعاصرة، وكانا عنصرين أساسيين في تكوينه الثقافي، وقد وعي من التراث شعره ونثره، ولغته وبلاغته، يقول في ذلك: «إنني لا أعرف شواطئ لهذا الموج الزاخر الذي يهدر في نفسي وقلبي ورأسي من روائع الشعر لأعظم الشعراء في أعظم العصور صفاوة بالشعر والشعراء، وقد حفظت القرآن الكريم ودرست ستة كتب في تجويده وتلاوته واستوعبت دراسة الأدب العربي القديم من أمهات مصادره، وشربته من أصفى ينابيعه، ودرست البلاغة وعلوم اللغة وفقهها، وأحطت بشواردها وأوابدها إحاطة السوار بالمعصم».

وهو في هذا البوح يبين لنا عناصر التراث التي وعاها، فقد طاف برياض الشعر العربي وربوع النثر، وتذوق اللغة وفنون البلاغة، وضم إلى جانب هذه الثقافة الأدبية الواسعة حفظه للقرآن الكريم وإتقانه تجويده وتلاوته. وتؤكد سيرته اتجاهه لدراسة الدين الإسلامي والتخصص فيه، فقد أنتظم في المعهد الديني التابع لمسجد أبي العباس المرسى، ولكن ظروفا خاصة حالت دون استمراره في دراسته. وكان في إقباله على دراسة الدين ذو إدراك واع وبصيرة ذكية، فقد خاض في بحار التصوف، وقرأ لمحيي الدين بن عربي كتابا قال عنه: «كان هذا الكتاب نقطة تحول في حياتي، إذ رغب إلى حب التصوف ودراسة الإسلام، وأحوال المسلمين على نمط يتناسب مع العصر ويتفق مع روح الجماعة التي

نعيش فيها» فهو إذن ليس غارقا في الجانب الغيبي من الدين أو التصوف، بل يتزود بما في الدين من قوى روحية تطهر النفس، وما فيه من اتجاه عملي لإصلاح أحوال المسلمين التي أختلت في عصره.

ولاشك أن عناصر التكوين الثقافي لمحمود بيرم التونسي سوف تدل على آثارها في كل إبداعاته الأدبية، خاصة في المقامات، تلك التي يختلف الباحثون في عددها اختلافا واسع المدى، فقد ذكر مُحَمَّد كامل ألبنا أنها «مئات من المقامات في شتى المناسبات، وأنه نشر في «الفنون» وحدها مائة وستين مقامة، وفي «الشباب» قبل «الفنون» مئات ومئات، وبعد الفنون عشرات وعشرات (انظر، بيرم كما عرفته: ١٣٣).

ويحدد أحمد يوسف أحمد العدد بنحو مائتين (انظر: فنان الشعب:٢٦٨) وواضح أن ما نشر منها ضمن مجموعة الأعمال الكاملة التي أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب ليس كاملا، وهي تبلغ أربعا وخمسين مقامة، وقد نشرت إحداها مكررة تحت اسمين مختلفين: الأسكالوبية والصحفية، والذي يؤكد عدم اكتمال المقامات في هذه المجموعة، وجود مقامات أخرى في دراسات تناولت محمود بيرم التونسي كالمقامة العامودية المنشورة في كتاب أصدره ولداه بإشراف الشاعر مُحَمَّد رخا، ثم ما أشير إلى مقاماته في العدد الخاص من مجلة «الأدب» التي كان يصدرها الأستاذ أمين الخولي ولم ترد في المجموعة التي نشرتها الهيئة مثل: الجنيهاتية، الفلوسية، الشتائية، السوالية، السرية، الأفركاتية، الزبيبية، الهراوية، الفلسفية، الأفندية، الفرنجية، الشيطانية، النحاسية، الترموائية، الرأسية، الترزية، اللومائية، التحريرية، المنصورية، الحربية. أما المقامات التي نشرها طاهر أبو فاشا فيبلغ مجموعها خمسا وأربعين، ومعظمها مكرر في نشرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ماعدا سبع مقامات هي: الشوالية، اللشامية، الترباسية، الرأسية،

السيكلوجية، الخلافية، الفلوسية، مع وجود اختلاف في عناوين المقامات بين النشرتين. ثم إن النشرتين لم تتضمنا مقاماته التونسية التي أهتم بها مُحَّد صالح الجابري في كتابه (محمود بيرم التونسي في المنفى)، تلك التي كان ينشرها في مجلات «الزمان» و«السرور» و«الشباب» و«السردوك» وذكر الجابري أن عددها سبع وثلاثون، منها ثماني عشرة مصرية الموضوع والمضمون، وتسع عشرة تونسية الموضوع والمضمون والسياق والأحداث. ولم يصب الباحث الحقيقة لأن الكثير مما ظنه مقامات تونسية إنما هي مقامات مصرية سبق نشرها، وقد أحدث محمود بيرم تعديلات فيها، لتوحي بلغتها وأسماء المواضع فيه أنها تونسية مثل: الفينيكية، الأورديفرية، الأسفنجية (أو النشافية بعامية تونس)، الخلجانية وغيرها والذي إضافة محمود بيرم فيما ذكره الجابري من مقاماته لا يتجاوز إحدى عشرة مقامة، كانت من وحي إقامته في تونس في فترة المنفى.

والباحث في مقامات محمود بيرم التونسي تصادفه عقبات كثيرة أهمها أنها ليست مجموعة بأكملها جمعاً يتيح للباحث الاطمئنان، وأن بعضها مكرر بعنوانين مختلفين كما حدث في الأسكالوبية / الصحفية، أو أجرى عليه تعديل كما حدث في المقامات المنشورة بتونس.

ولاشك أن كتابة المقامات استغرقت مدى زمنيا طويلاً فقد بدأها محمود بيرم في أوائل العشرينات، وربما ظل يكتبها إلى الخمسينيات وتعددت المجلات التي كانت تنشرها، ومن بينها «الأيام» التي كان يصدرها الدكتور أحمد زكي أبو شادي في اوائل الثلاثينيات، و«ابن البلد» التي كان يصدرها مُحَّد علي غريب في الأربعينيات.

وكان من الطبيعي لمن يتصدى للكتابة عن مقامات التونسي أن تكون نصوصها جميعا تحت يده، غير أن ما نشر منها يكفي للدلالة على خصائص فنه

ألمقامي شكلاً مضموناً.

وأول ما يلفت النظر أن البطل هو الراوية في كل المقامات إلا في القليل النادر، مثل المقامة الخلافية والمقامة الطابعية، فالراوية فيهما غير البطل، كما لاحظ بحق طاهر ابو فاشا. وهذا البطل أو الراوية ليس واحدا، بل يختلف من مقامة لأخرى، إلا في حالات نادرة محددة، فالحافظ بن عمران بطل في ثلاث مقامات: الانتخابية، والأوتوبيلية، والخلافية. ودوارة بن عصبان بطل في ست مقامات تونسية متصلة الحلقات والموضوع. فهل كان ذلك الاختلاف نتيجة طول المدى الزمني الذي استغرقته كتابة المقامات، وما تخلله من نفي وتشريد للتونسي، وكل ذلك لم يمكنه من التركيز على شخصية واحدة للبطل الراوية، يتنقل به من حال على حال، ومن موقف لآخر، ومن موضوع إلى موضوع.أو أنه تعمد ذلك لكي لا يكون للمقامات نسق تأليفي واحد، لنشرها مفرقة في الصحف والمجلات، دون التفكير في إصدارها مجموعة في كتاب، أو أنه أراد أن ينأي بها عن محاكاة بديع الزمان والحريري، لا في توحد البطل والراوية فحسب، بل في تعدد الشخصيات من خلال المقامات، وربما وجد التونسي في وحدة شخصية البطل التزاما يصلح للرواية ولا يصلح للمقامة التي هي أقرب إلى أسلوب القصة القصيرة. فتعدد شخصية البطل يتيح للكاتب القدرة على التنويع في رسم الشخصية، على الرغم من أن أبطال مقامات التونسي يتحدون جميعا في كونهم من الأزهريين، وهم يختلفون في قدراتهم الذهنية والسلوكية، وفي حظهم من التعلم والكسب.. وهو – حتى في مقاماته التي كتبها في تونس لم يبعد عن هذه الطائفة، وإن تغير اسمهم فهم الأفاقيون الدارسون بجامع الزيتونة.

وتركيز التونسي على فئة الأزهريين يرجع – في رأيي – إلى طول صحبته لهم، واطلاعه الكامل على أحوالهم باديها وخافيها، واتجاهه في صباه أن يكون

واحدا منهم، وانقطاعه عن دراسته الأزهرية بسبب شذرذ شيخه الذي أراد أن يقيم علاقة معه وهو صبي صغير.

وسنجد اختلافا واضحا بين شخصيات أبطال مقامات التونسي برغم وحدة الطائفة، فمنهم من أنهى دراسته بنجاح، ومنهم من فشل، أو كان في بداية الطريق الذي يطول عادة، ومنهم من كان قارئا للقرآن على القبور وفي المآتم، أو منشدا في العراس والموالد، أو مأذونا شرعيا، أو إمام مسجد، أو موظفا بالأوقاف، أو غير ذلك من الأعمال التي كان الأزهريون يقومون بها حسب درجة تحصيلهم العلم، أو قدراتهم الشخصية والعقلية.

ويبدو بعض الأبطال في المقامات بعيدين عن هذه الفئة كبطل المقامة البشكيرية الذي «لم يفلح في صناعة، ولم يعمل لمصلحته ساعة، وكان يشتغل في الطباعة، وأخيراً توظف سكرتيرا لإحدى الممثلات، يدير أمورها، ويعلن غيابها وحضورها»لكننا نتبين من اسمه الأخنع بن مخطان أنه من أصل أزهري.

والتونسي في إلحاحه على اختيار أبطاله من هذه الطائفة – حتى انه كان يسمى مقاماته التي كان ينشرها في مجلة «الإمام» مقامات المجاورين – يهدف إلى أمور شتى:

أولها: تحليل حياة هذه الطائفة بما فيها من طرائف وعجائب ومتناقضات، فأفرادها يتأرجحون بين فرائض الدين ومطالب الدنيا، وبين المحافظة والتجديد، وبين التراث والمعاصرة.

وثانيها: الكشف عن عالم المكفوفين منهم والتيارات النفسية التي تحم أهواءهم وميولهم وانشغالهم بأمور الجنس خاصة كما نرى في المقامة النسائية.

وثالثها: تصوير بؤس هذه الطائفة بوصفها رمزاً لمعاناة الإنسان المصري

العادي، ورصد تطلعها إلى حياة أفضل.

ورابعها: المقابلة بينهم – بوصفهم ممثلين للانتماء القومي والعربي والإسلامي – وبين المتفرنجين والعلمانيين الذين بدأوا يظهرون في الطبقة المثقفة في تلك الفترة.

وخامسها: تعرية المواقف الشائنة التي يتوجه إليها بعض أفراد هذه الطبقة من الذين يعدون الدين صناعة لا علاقة لها بتصرفاتهم الشخصية.

ولاشك أن تناوله لطلاب العلم الديني في تونس (الأفاقيين) كان امتداد لرؤيته الخاصة للأزهريين في مصر، وأن كان الدكتور الجابري قد حاول أن يبرر تهجمه في مقاماته على هذه الطائفة لخلافه مع بعض مشايخ الزيتونة من أعضاء الحزب الحر الدستوري أمثال الجزيري ومصطفى بن شعبان اللذين دارت بينهما وبين محمود بيرم خصومات ومعارك أدبية (انظر: محمود بيرم التونسي في المنفى ١:٤٨٣).

ويشير طاهر أبو فاشا ومن بعده مُحَمَّد صالح الجابري إلى سبب آخر، وهو أن الشكل الفني للمقاومة، هو الذي فرض على محمود بيرم جعل أبطاله من الأزهريين، يقول طاهر أبو فاشا: «لم يستسغ بيرم بحسه الفني المرهف أن يجعل أبطال مقاماته من أوزاع الناس تجارا أو عمالا أو فلاحين، او باعة أو مهنيين، ثم يرسلهم يتفاصمون ويتقعرون وينشدون الأشعار، فليس من الطبيعي ولا من المألوف ان يعاني أمثال هؤلاء نظم الشعر (انظر: مقامات بيرم:٢٣).

ويقول الجابري عن الأزهريين: «كانت فصاحاتهم وثقافتهم تتناسب والشكل العام للمقاومة، وما يقتضيه هذا الفن من ضروب بلاغية وزخرف لغوي وقرض للشعر (انظر: محمود بيرم التونسي في المنفى ١:٤٧٣) وفي رأيي

أن ذلك سبب ثانوي بدليل أن التونسي أنطق بالشعر من لا يتصور صدوره عنهم لأنهم من الأميين كما في المقامة السفورية والفلوكية.

وكان التونسي يختار اسم البطل بطريقة نمطية مكررة، فهو دائما على وزن ابن فعلان، ولم يخرج عن ذلك فيما قرأته من مقاماته إلا في المقامة (الكوكتيلية) فقد سمى بطله فيها عمران بن عبد العال. وهو يربط دائما اختيار الاسم بمضمون المقامة، فبطل المقامة الاشتراكية اسمه طهقان بن كفران للدلالة على فقره المدقع وثورته على واقعه الأليم. وبطل المقامة المنديلية الكاسف بن حيوان للدلالة على حيرة البطل بسبب الرسالة التي بعثت بها إليه معجبة تتمنى وصاله وتعده بلقاء وتعرفه بنفسها بأمارة ما تحمله في يدها وهو المنديل. وبطل المقامة الرغيفية البائس بن غلبان الذي قاسى الويلات في الحصول على الرغيف، وكان شديد القلق على ضياعه منه.

أما بطل المقامة النسائية فهو العاجز بن عميان الذي خانته امرأته لتجرب الفحولة عند غيره.

وبطل المقامة الأوريفرية القانع بن شبعان لأنه يقابل بين قناعته في تناول الطعام بالمآدب ونهم زميله «ملآن من ملآن الكشري الحيوان البشري» كما يصفه التونسي.

وهكذا تتوالى أسماء الأبطال مستوحاة من أحداث المقامات وسلوك الشخصيات، وتتضمن الوصفية في الاسم حالة المسمى فهو «سهران» أو «غلبات»، أو «خرمان» أو «فلسان»، أو «غضبان» أو «فرحان»، وذلك هو الأغلب الأعم في الأسماء.

ونادرا ما يتكرر الاسم عند محمود بيرم، وتلك قدرة عظيمة تدل على روح

التجدد والابتكار عنده. فإذا نظرنا في عناوين المقامات وجدنا اتصالها القوي بمضامينها، وهي تتناول عدة محاور:

الأول: في الطعام والشراب مثل الأسكلوبية، الأورديفرية، الرغيفية، السجقية، البوفيهية، الكوكتيلية، الخلنجانية، الفطيرية.

والثاني: في المخترعات العصرية مثل: الفنوغرافية، التليفونية، السينما توغرافية، الفوردية.

والثالث: في قضايا سياسية مثل: الانتمائية، البرلمانية، الوطنية، نقابة المروقية ترشح الشيخ دوارة للمجلس الكبير.

والرالع: في قضايا اجتماعية مثل: الاشتراكية، النسائية، الفورية، المنزولجية، الهائمية، العفريتية، الرفاعية.

ولاشك أن مضامين المقامات تتشابك فيها هذه المحاور جميعها، إذ لا نستطيع أن نستشف من عنوان المقامة وحدة محورها الأساسي أو مضمونها فالذي قصد إليه محمود بيرم التونسي في مقاماته يتآلف فيها جميعا، ممزوجا بالسخرية اللاذعة، والدعابة الساخنة، وهو في كل مقاماته يمثل هموم الإنسان العادي في جموع الملايين الذين تحيط بهم ظروف الاحتلال الأجنبي وضياع مصالحهم الحقيقية عند الحكام الذين ينفصلون عن وجدان الجماهير، هؤلاء الذين يعانون أمراضا اجتماعية خطيرة، خاصة في هذا العصر الذي عاش فيه التونسي وقد داهمته عناصر التغريب والتطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فأحدثت خللا في ضمائر الناس وعقولهم، وفي البناء الاجتماعي والفكري للمجتمع في مصر وفي غيرها من البلدان العربية الأخرى، فقد تعرضت تونس التي نفى إليها لما تعرضت له مصر.

يقول الجابري عن محمود بيرم: «لم يكن يدين هؤلاء الطلبة والمشايخ ويستهدف بالنقد أشخاصهم وذواتهم، بقدر ما كان يدين السلطات المسئولة في مصر عن عدم القيام بأي جهد لتغيير نمط هذا التعليم وهذه الحياة، وكذلك السلطات الاستعمارية بتونس التي كانت تناهض الإصلاحات التي كان يطالب بها القيمون على التعليم الزيتوني وكانت لا تعير اهتماما لحياتهم البائسة» (انظر محمود بيرم التونسي في المنفى: ط٤٨١).

وإذا نظرنا إلى المضامين السياسية في المقامات في ظل الاحتلال الانجليزي في مصر والفرنسي في تونس وتحت سطوة الأحكام العرفية الصارمة، وأدوات التنكيل والقمع، وجدنا شخصية محمود بيرم الجريئة في الحق، التي لا ترهب بطشا. فهو يكشف عن تزيف إرادة الشعب في الانتخابات في المقامة الانتخابية عن طريق عدم اعتبار الفئات المطحونة ذات رأي أو قيمة، ويمثل هذه الفئات المشايخ فهو يقول على لسان أحدهم «لقد والله فسدت البرية وأصبحوا لا يعتبرون إلا الأفندية» ويشير إلى فرض نواب دخلاء على الدوائر لا يمثلون من فيها من أبناء الشعب يقول:«وكيف إذا أريد عين من الأعيان، أو عضو في برلمان، يجيئون لنا بدخيل ليست لنا به معرفة، ويقال لنا انتخبوه وأيدوا موقفه» ويشير صراحة إلى فساد البرلمان بقوله: «والحمد لله الذي أعز وأذل، فقد فسد البرلمان وانحل» كما يشير إلى سلبية النواب الذين ينحصر دورهم في التصفيق لما تريده الحكومة، ولهذا يقول ساخرا: «سيكون أول اقتراح لي في البرلمان إلغاء التصفيق وإبداله بهز الرءوس علامة الموافقة والتصديق» وفي المقامة البرلمانية يقدم استجوابا لوزير الأوقاف عن حقوق الفقهاء الفقراء البؤساء قائلا:

هل تعلمون وفي الوزارة شخصكم ... أن الحكومة تأكل الأوقافا

أيصبح أن الناس تأكل لحمة ... إذ تأكل الفقهاء عيشا حافا

والصـوفه تلبســه الأسـافيل بينمـا   ســاداها لا تلـــبس الأصـــوافا

وفي المقامة الوطنية سخرية مرة من الاحتلال البريطاني فهو يقول: «لماذا نشكو من الإنجليز بقول مسهب أو وجيز، هانحن قاعدون في بلادنا بين أهلينا وأولادنا، فمن الذي يقول أنهم أخذوها أو نبذوها، فها هي في مكانها وبمدنها وبلدانها، فهل اقتلع الانجليز الأهرام أو رمسيس، أو هل ذهبوا بنهر النيل إلى بلادهم في الفناطيس».

كذلك يسخر من الزعماء الذين انصرفوا إلى معاركهم السياسية دون العناية بأحوال المواطنين الذين لم يجدوا فرقا بين الاحتلال والاستغلال، يقول: قد قلتم مصر استقلت قلت قد قلت بها البركات والأرزاق

ويقول في مرارة:«فوالله ما أصابنا من البلاء من قبل والفقر من بعد إلا بإتباع من يسمى كاملا وفريدا وسعداً».

ونراه يسخر في المقامة الماوردية من ضعف الجيش الإيطالي في الحرب العالمية الثانية وتبديد السلطات للأموال عبثا يقول:

بـــلادنا اليـــوم قـــد أحيطـــت   مـــن كـــل أقطارهـــا بجـــيش

مـــن كـــل مســـتقبل شـــجاع   يقـــودهم للأمـــام دوتشـــي

ومـــــا الســـــلاح الـــــذي   لحومـــة الحـــرب غـــير مـــش

أقتنيـــــــــــــــــــــــتم   قلنـــا ومـــا زال غـــير نـــتش

قلـــتم لنـــا مـــا لنـــا قليـــل   بكـــل محمـــود كـــل بطـــش

المال تجبونه ولكن

وفي المقامة السجقية يتحدث من الإنجليز واستبدادهم بالمواطنين بصورة

ساخرة فقد درس أحد الضابط الإنجليز على يد الشيخ عمر بن شومان العربية، فلما داهم بيته المعاون وشيخ الخفر ولفقوا له تهما اضطر الشيخ للجوء إلى تلميذه الذي أعطاه (كارت فيزيت) للمدير، وتبدل الحال (ولا تسألني كيف تصطك الأسنان وترتعد الشجعان فالمأمور يعتذر وشيخ الخفر يستغفر، والمعاون يتأسف والملاحظ يتفلسف» وتزداد حدة السخرية عند التونسي فيخاطب الإنجليز قائلاً:

زيـدوا القيـود قيـودا لاعـدمتكم وأشـــهدوا لله والتـــاريخ والأممـــا

فلـن تـروا راحمـا يأسـى لبطشـكم يا أمـة طرطـرت مـن تيهها هرمـا

ثم يختم تلك الأبيات بقوله:

والله يبقـــى بريطانيـــا وعزتهـــا ولا يـــذل لهـــا كـــارتا ولا علمـــا!

ونرى التونسي في بعض مقاماته يلمح إلى استبداد الشرطة بأبناء الشعب فهو يقول في المقامة البرلمانية «كان في عونكم إبليس وجمع بين قفيتكم أكف البوليس» ويقول في المقامة الرغيفية: «والمخبرون لا يقيمون الصلاة ولا يدخلون بيوت الله، ولقد تركوهم يسرقون في الشوارع فكيف يدخلون وراءهم الجوامع».

ويشير في المقامة الأميلكارية إلى النظرة المتعالية من المستعمرين الفرنسيين التي يرون بها أبناء الشعب التونسي متخلفين غير متحضرين فهو يقول عن المرأة الفرنسية التي كان يتحدث عنها: «أما المرأة فعندما سمعت التاءات والحاءات والعينات ورأت البصاق ممزوجا بالقهقهة، وسمعت القهقهة ممزوجة بالبصاق انسحبت وعرف هؤلاء الجيران أم كابيني يسكن فيه تونيرنان(أي تونسيون).

كذلك انتقد (المجلس الكبير) في تونس ونوابه في مقامته «نقابة المروقية

ترشح الشيخ دوارة للمجلس الكبير» والمروقية باللهجة التونسية هم الحانوتية في مصر، وقد عدهم التونسي ضمن الأزهريين وسلط عليهم سواء في مقاماته المصرية أم التونسية نقده اللاذع، واختار منهم شخصية دوارة بن عصبان.

أما المضامين الاجتماعية في مقامات التونسي فهي متعددة الرؤى والاتجاهات وتدل على حس شعبي متغلغل في كيان التونسي وفكره، وأول ما يلفت نظرنا إحساسه بالغزو الغربي الثقافي الذي نجح في خلق جيل يلهج بالحضارة الأوروبية ويحاول أن يطمس الشخصية العربية الإسلامية، وهو يسميهم «المتفرنجين» يقول في المقامة الانتخابية: «يا أيها الذين تفرنجوا بوءوا بغضب من الله والناس أجمعين» ويصف انحرافهم عن الدين في المقامة الأتومبيلية فيقول: «وأما المتفرنجون الذين لا يعرفون الله، ولا يخرون له على الحياة».

وهو أحيانا يصفهم بالأفندية أو المطربشين، وكأنه يجعلهم مقابلين للمشايخ أو المعممين. وهو يؤكد جهلهم بلغة بلادهم في المقامة الأسكلوبية ورطانتهم بالأعجمية يقول: «إن هؤلاء القوم إذا أخفوا أمروا عبروا عنه بكلمات انجليزية أو فرنسية فيقولون بوركاواه».

ولكنه لا ينتصر لذوى العمائم في كل المواقف، بل ينتقد انتقادا مرا ما يجده عند بعضهم من سلوك معيب، فهو يهاجم في المقامة الطابعية موظفا في مسجد أنا به فيه إمامه «كان يغلق المسجد بعد كل صلاة وينفرد فيه بمن يهواه» و«أن أحد المجاورين الكبار اتصل بأحد المجاورين الصغار وجعل ينظم فيه الأشعار» وقد رأى المشايخ لتجنب الفضيحة أن يبعثوا إلى المتهم بكتاب تهديد، ولكنهم لبخلهم الشديد أبوا أن يضعوا طابع بريد على المظروف قائلين: «إذا كانت المسألة تنحصر في ضرب النعال، فنعمت الأعمال، وأما إذا تطلبت المال فلا، وضرب النعال أمر ميسور وسوء المقال فعليه مقدور، أما شراء طابع

فهذا هو المستحيل الرابع». كذلك يقدم في مقاماته شخصيات هزلية لمشايخ منهومين بالطعام أو النساء.

كالشيخ الآمد بن الآمد الكشري الذي أتى على كل الطعام في المقامة الأورديفرية، والشيخ الفاضل بن سقعان الذي كان يركب الوارس ليحتك بالنساء ومبدؤه في ذلك أن الاستنزفاق بذوات اللحم يغني عن الوقود والفحم. ويهاجم في المقامة القرشعاغية رجال الدين الذين يتخذون منه صناعة يتوسلون بها للكسب دون أن تكون في قلوبهم ذرة من تعبد أو خشوع كذلك ينتقد نقدا لاذعا طائفة الحانوتية وما هم عليه من جشع يقول: «وقد رأيت الفقهاء سدوا السكك واحتلوا الدكك، وعلمت أن الحانوتية ينزلون بصديقي كل بلية، وإني وإن كنت لا أشتغل في الجنازات إلا أنني خبير بما فيها من آفات». كذلك يقدم من الأزهريين شخصية تبعث على الاشمئزاز والسخرية هي شخصية قلعان بن بلعان عريف الكتاب في المقامة الفطيرية الذي كان كارها لعمله فهو يقول: «إلا أنها كانت صنعة تفرقع القلب لأن الأطفال أطفال كلب، يعيطون ويزعقون وعلى الحصيرة يشخون» وليت الأمر اقتصر على ذلك ولكنه كان يسعى إلى أمهات تلاميذه وتستهويه منهن الأعجاز المترجرجة.

وينتقد التونسي من خلال مقاماته المظاهر البراقة الفارغة، فهو يسجل في المقامة البجامية حدثا تاريخيا وهو فتح السفارات المصرية بعد نيل الاستقلال، ويسخر من اتجاه السلطات إلى تعيين أئمة في السفارات مراعاة للمظهر بدليل ما قاله السفير للإمام الذي وقع عليه الاختيار «أعلم أننا لم نستحضرك للسجود والركوع، ولكن ليتم بك الموضوع».

وتتأكد سخريته من المظاهر وأن تضمنت التعريض بالمشايخ في الوقت ذاته في المقامة الجوربية فهو يقول لهم: «والتكم الحكومات واستقبلكم أصحاب

المقامات، مرة تدخلون على الوزير، ومرة على الموظف الكبير، هذا يرجوكم الصبر، وهذا يعدكم بالأجر، وأنتم مع هذا أرخصتم أنفسكم وأهملتم ملبسكم، فمن عمة منفوشة، إلى جبة مقطوشة، ومن حذاء مرتفع، إلى قفطان مبقع، فما هذا التهور والانتكاس، وانتم تدخلون على أناس لا يوقرون الناس إلا باللباس» وتبلغ السخرية ذروتها في هذه المقامة، حين تجاب مطالب المشايخ لدى الحكام لأن البطل الراوية ابن بنهان قابل الوزير بجورب فاخر كان يعرضه متباهيا (فخرجت وأنا أتعجب، فقد أجيب للمشايخ كل مطلب بفضل الجورب).

وينتقد التونسي أوضاعا اجتماعية سائدة في المجتمع المصري، منها الزيارات الثقيلة لأهل الريف حين ينزلون ضيوفا على أقاربهم بالمدن فيشقون عليهم، فهو يقول في المقامة الفنيكية: «حسب هؤلاء الأبقار أن المنازل كالدوار، تسع الرجال والنساء والأولاد والضيوف والحمار، وقد جهلوا أن بها لوكاندات أو فنادق ووكالات، ثم لا تنس عاداتهم التي يلزمون الناس بإتباعهم، وهو أن أحدهم منذ يحل إلى حين يرحل، فلابد له عند صاحب البيت من هدية، وهي أقة بن وسكر وطاقية، ومنديل أحمر».

ومنها ما يحدث من عبث في زيارات النساء للقبور كما نجد في المقامة العامودية فهو يقول: «وفي العامود رأيت سيدات الإسكندرية يحملن القناف والأسبات المملوءة برحمة الأموات، من بلح إبريمي وتين وقرص بالإدام وسمك مقلي ومشوي وفسيخ وأصناف طبيخ» ويسجل في مقاماته أوضاعا طارئة في عصره كانتشار الكوكايين الذي أشار إليه في المقامة السجقية، وشيوع المخدرات بصفة عامة الذي خصص له مقامته المنزوجية فقد وقع بطلها في أسرها وهيأت له حلما فضحه في جلسته بالمقهى، وأكد التونسي موقفه الرافض لشيوع هذا الداء حين قال على لسان بطله: «وقمت على طول وبصقت في وجه بائع

المنزول».

كذلك أشار التونسي إلى السمعة السيئة التي كانت لاصقة بشارع عماد الدين في المقامة الترباسية، وأشار إلى بعض الأحياء سيئة السمعة في القاهرة التي كانت تعج بالبغايا، وهو يحكي في تلك المقامة ما كان يصيب المترددين عليهم من أمراض، ويروي بطل المقامة الفاضل بن عرفان ما أصابه من مرض، ويضع التونسي على لسانه نقداً لاذعا وتهكما على الأزهريين فهو يقول: «لقد أصابني مرض العاهرات ووصف لي الطبيب الترمبة والبرمننجات، ولا آمن أن أضعهما حيث أسكن مع المجاورين، فيحسبونها زجاجة شربات والترمبة إحدى المخترعات، وأنت تعرف أن إخواننا عجول، وأدمغة بلا عقول».

ويشير أيضاً في المقامة الفلوكية إلى ما كان يحدث من عبث ومجون في روض الفرج في عصره إذ يقول: «وليس على الزاني حرج إذا ذهب إلى روض الفرج».

كذلك يحكى في المقامة الاقتصادية مغامرة عشرة شيوخ كلهم من طوخ فقراء معسون حنفاء مجاورون، لم يمنعهم عن النساء الدين والعفاف بل الفاقة والكفاف اقتصدوا دراهمهم المعدودة ليذهبوا إلى بيت من بيوت الريبة، فما وجدوا غير القبح والبشاعة في الساقطات، ولم يستطيعوا النكوص عن المغامرة إذ حاصرهم رفقاء النسوان وهم بين نشال، وقطاع ومحتال وصعيدي متجرد وجيزاوي متشرد».

ويجوس التونسي بعينة الفاحصة الناقدة في أنحاء الأحياء الشعبية فيعرض لنا حياة البانسيونات التي كانت تزخر بالأجانب، وقد حكي بطل المقامة البانسيونية مغامرته في البنسيون الشعبي الذي أقام فيه ووجد أربع فتيات «فتاة تشتغل في بنك الأنجلو، والثانية تقول إنها داكتيلو، والثالثة مدرسة لغات لأبناء

الذوات، أما الرابعة فهي عجوز في الدمامة آية، قيل لي ريه» واكتشف الشيخ زعرب بن صدعان عبث النسوة وشذوذ العجوز.

كذلك يعرض لنا سوء أحوال الفنادق في الأحياء الشعبية في المقامة السريرية فهو يقول على لسان البطل الأقشف بن خوشان» فلما دخلنا اللوكاندة فإذا هي الأستبالية، ولكن تلك واطية وهي عالية.. فتمددت كالقتيل في الإسعاف، وأسبلت على جسدي اللحف.. فلما سخن الفرش ابتدأ الهرش، وطلع على بق كالترمس الرشيدي المبلول، وقمل كالقمح الصعيدي المغسول».

أما المطاعم في الأحياء الشعبية فقمة في القذارة كما توضح المقامة الرفاعية، إذ أكل أهل الحي طعمية فظهرت عليهم أعراض التسمم، ويصف راوي المقامة جابر بن عيان السبب في ذلك قائلا: «فلما جن الليل، زحف على الأجران كل ذي ذيل: ثعابين زرقاء، وعقارب صفراء وجنادب حمراء وخنافس سوداء.

وفي الصباح يأتي الدقاق وهو مسطول فيلقى في الجرن الفول، وهنا الثعابين تتغطى، ولا تستطيع أن تتمطى، وإذا لم يكن بالجرن شق، فالثعبان مع الفول يدق، هذه هي الطعمية، وهذا أصل البلية وليس لها إلا الرفاعية».

وينحى التونسي باللائمة على الحكومة التي لا تراقب ما يطعمه الفقراء فهو يقول:

المسلمون هم الذين هي البرندة يحملونا

وهم الذين من الورى يستفرغون ويسهلونا

لا يعرف الإسعاف غيرهم ولا هم يعرفونا

وعلى المدمس والفلافل يقعدون وينزلونا

والموت في أحيائهم يجتامهم بالأربعينا

والله لا الحكام يدري أي شئ ياكلون

ولا يفوته القول بأن سيارة الإسعاف جاءت لحمل المصابين بعد سبع ساعات من طلبها ويتناول التونسي في أكثر من مقامة مشكلة الزوج المحلل التي يساء استخدامها بإساءة تفسير حكم الشريعة الإسلامية بعد أن صاغها في أقصوصة طريفة يحكيها فشكع بن لقمان بطل المقامة الذاوتية الذي غرر به ليكون المحلل، كذلك يتناول في المقامة الهائمية هذه القضية الاجتماعية.

ويشير التونسي في مقاماته إلى الأجناس المختلفة التي كانت نسيجا من المجتمع المصري في عصره كالأتراك والشراكسة والأجانب من مختلف البلدان الأوروبية. ويختار في مقاماته شخصيات تمثل قرى مصر في شمالها وجنوبها.

ونراه يخرج أحيانا عن نطاق الأحياء الراقبة مثلما نجد في المقامة الكوكتيلية التي يصف فيها ما تحفل به حفلات التكريم من نفاق «أنها هذر يقال ومدح يطال، إلى أن تجف الحلوق وتجمد العروق» والذي اقترح الكوكتيل أحد المبعوثين العائدين من ألمانيا.

وفي المقامة الشامية يصف حفلا في بيئة متفرنجة راقية:

«فلما انتظم الجمع وأشعل رأيت الليلة مسخرة، ومع كل رجل مرة يضحكون ويمزحون، ويتلامسون ولا يستحون» ومن الطبيعي أن تدار الخمر في مثل هذا الحفل، فقد سأل بطل المقامة الراغب بن فسقان: «هل الزبيب من الخمر»؟ فكان الجواب «ما شا، إنه شراب كل بيه وباشا».

ويثير التونسي في المقامة البربرية خضوع معظم أهل الريف لعرف اجتماعي سائد، فهو يقول على لسان واحد منهم «كتب على أحدنا إما أن يقعد في الأرياف للعزق والمحراث، وإما أن يصبر على الخبز الجاف للنمو والميراث، فإما فلاح وإما مجاور لا يضمن له النجاح، حتى ولو كان الفلاح والمجاور أغنى الأغنياء وأوجه الوجهاء، فما له مرفوض وجاهه مبغوض».

وإلى جانب الخضوع للعرف الاجتماعي السائد بأن يكون الفتى الريفي إما فلاحا أو مجاورا في الأزهر، يشير التونسي إلى نظرة المجتمع إلى المشايخ نظرة ازدراء، وقد أكد هذه الحقيقة في عدة مقامات، يقول في المقامة العصرية (مالي أرى هؤلاء هم صفوة الأمة وليس فيهم من هو ذو عمة، فقال إن ملاهي الأعاظم لا يدخلها ذوو العمائم)، يقول المتيم بن ولهان في المقامة الشوالية (فلم أر إلا خاجات وهوانم لا يرغبن في مجاور ولا عالم).

لقد صور التونسي في العديد من مقاماته مظاهر الفقر التي تخيم على أبناء الشعب البسطاء الذين يؤلفون الغالبية العظمى فيه، وبين تحالفهم مع الأطعمة الشعبية الرخيصة التي كادت تودي بعدد من أبناء أحد الأحياء بسبب الإهمال في نظافتها عند إعدادها، غير انه صور الفقر في المقامة الاشتراكية تصويرا مؤثرا، يقول البطل طهقان بن كفران: «طرشت الدم وأصبحت بالهم، لطول الصياعة وحلول المجاعة، وليس عندي غير جلابية مقطعة وأطفال أربعة» ولما ضاقت به الحال فكر في إيجاد وسيلة لإطعام أولاده (فوقفت على أحد الأفران كالكلب السعران، أسأل الخبير اللطيف أن يسترني حتى أزوغ برغيف، وإذا صبية على رأسها صينية، فيها دجاجة سبحان من خلق، وحولها البطاطس حلقا أثر حلق» ولما كانت الصبية قد أوصت الفران بتسليم الصينية للبواب بعد نضجها، أنتحل طهقان شخصية البواب وحمل الصينية إلى أسرته الجائعة وهو

يقول مبررا سرقته:

لا تلمني فحيلة المرء للرزق قنطره

وأرى الناس أصبحت قلوب فحجره

لا يبالون بامرئ ذي حياة مكره!

ولما جزعت امرأته لفعلته الشنعاء قال لها مبررا استلابه الحق من الأغنياء القساوة:

لا تكثري صديقة العتابا

ولا تشقى الجيب والثيابا

كفى شقاء وكفى عذابا

الناس جميعا أصبحت ذئابا

والله لا يستخدم البوابا

إلا أناس تأكل الكبابا

إن ضاع ديك لهم أو غابا

استحضروا بديله أسرابا

ونحن لم نحصل الكلابا

إن التونسي في مقاماته ينقل لنا صورا نابغة حية للمجتمع المصري منذ أوائل هذا القرن وما كان يتعرض له من مؤثرات في محاولة لتغيير هويته ومعالمه، وما كان يحدث فيه من تطور ليدخل عصر العلم، حتى مستوى المعيشة كان موضع اهتمام التونسي، ففي المقامة الكركونية دخل بطل المقامة على مطعم

فاخر بأحد الفنادق الكبرى، ولما أكل ما لذ وطاب طالبوه بدفع خمسة وعشرين قرشا، فاحتج على هذه السرقة الفاضحة قائلا: «إن الخمسة والعشرين قرشا تدفع في أجرة بيت، أو دفنه ميت، أو مهر عروس، أو حق جاموس، وليست تدفع في أكل، كله من الحشيش والبقل»!

واستعان التونسي بأبطاله من المشايخ والمجاورين ليسخر من المتخلفين عن متابعة مخترعات العصر، فنرى الهاشم بن زيدان في المقامة التليفونية بعيدا عن التفكير في هذه الآلة غير بصير باستخدامها، حين وجد عفنا في مكالمة من يحب، قرر أن يركب تليفونا في منزله ليستخدمه في عمله بوصفه قارئا للقرآن ومطربا في الموالد والأعراس. ولم يجد يعجر بن قحطان هذه الشجاعة في نفسه ليشتري فونوغرافا في أعقاب فشله في استعارة هذا الجهاز من أسرة ارستقراطية ليخفف عن أخيه الجندي القادم من السودان معاناة الغربة.

أما بخيت بن زعلان بطل المقامة السينما توغرافية فقد أظهر تخلفا وجهلا بعد دخوله السينما «فلما دخلتها زاد وسواسي، حين لم أر غير الكراسي»، «فلما كمل الحضور، أطفئ النور، فأحسست بالشر، وما كنت أتوقعه من ضر، فأخرجت كيستي يا سيدي، جعلتها في يدي، خوفا على النقود من أولئك القعود». وحين بدأ عرض الفيلم تأكد الشيخ أن الأشخاص الذين يراهم ليسوا إلا عفاريت، فخرج في الحال.

وكانت قضية السفور والحجاب مثار خلاف وصراع بين القوى المحافظة والمتحررة في عصر التونسي، وكان واضحا أنه يؤيد السفور، بدليل ما قدمه في المقامة السفورية حين وقع بطلها الجاحظ بن سليمان في غرام (فتاة مبرقعة، ليست بالمرقعة)، فلما تزوجها وخلعت حجابها «فرأيتها جارتي اللعينة، ذات الحلقة المشينة، فقلت أيها البعبع، ألبس البرقع، فقالت هي خلقة الخالق، فقلت

نعم أنت طالق» وحدث مثل هذا الموقف للأحنف بن فطسان بطل المقامة العفريتية، فحين خلعت من تزوجها الحجاب ورأى (زنجية سوداء، فرعاء خنفاء، عمياء بظراء، دخلوها كالعفريت).

وإذا كانت المقامات التونسية قد صورت جوانب من الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية في مصر، وفي تونس – إلى حد ما – وهذه حقيقة جلتها صفحات هذا البحث، فإن التونسي قد وظف بعضها في خصومات شخصية، كما نجد في بعض مقاماته التونسية، وفي المقامة الواترمانية التي يهاجم فيها البالي الحلبي الكتبي بقوله: «فقد كان يدخل الكتبخانة ويسرق في المطبوع والمخطوط، ما يسعه كم الزعبوط، يخرج بها ملزمة ملزمة وأحيانا بالرزمة» ثم يتهمه بسرقة القلم الوترمان بعد ذلك ولاشك أن عالم المقامات عند التونسي كان يعتمد على إحساسه العميق بنبض الشعب كما يعتمد على ثقافته الواسعة التي جمعت بين التراث والمعاصرة.

جاهلي مأثور:

إن تقبلوا نعانق

نفرش النمارق

ونراه في المقامة الشعرية يذكر بعض الشعراء العرب عن ضرورة توظيف الحس العصري في الأدب فهو يقول «ومالنا للعبسي والسعدي والنابغة الجعدي. إذا وصف العرب الناقة والجمل، فلم لا نصف نحن الوابور والترام. وإذا تحدثوا عن الأسد والفهد، فلم لا نتحدث عن الكهرباء والبخار» وفي المقامة الصندوقية يقول:

ومـــا أنـــت تصـــلح إلا لهـــا ولا هـــي تصـــلح إلا لـــه

وهو ينظر إلى قول أبي العتاهية:

فلـــم تـــك تصـــلح إلا لـــه ولم يـــك يصـــلح إلا لهـــا

ويشير في المقامة البرلمانية إلى مقر الخورنق الذي كان أحد ملوك الحيرة.

ونراه في المقامة الزقفونية يستعير الكلمة (زقفونة) من رسالة الغفران لأبي العلاء المعرى ومعناها ان يطرح الإنسان يديه على كتفي الآخر ويمسك بيديه ويحمله وبطنه إلى ظهره وقد وردت في البيت القائل:

ســـت إن أعيـــاك أمـــري افحمليـــــني زقفونـــــة

وقد نقله التونسي من رسالة الغفران.

ويشير في المقامة الماوردية إلى عدد من المصادر الأدبية كالجمهرة ودلائل الإعجاز والكشكول وسيرة عنترة. ويتمثل في المقامة نفسها بيت بشار بن برد:

إذا أنت لم تشرب مرارا على القذى

ظمئت وأي الناس تصفو مشاربه

وأشار طاهر أبو فاشا إلى تأثر التونسي بقصة الرشيد الجارية في ثلاث مقامات هي الشوالية والفلكية والبريدية. وفي المقامة الأخيرة تهجو الحسناء المثقفة ثقافة عربية واجنبية وهبان بن غلبان بمقطوعتين في معنى واحد في نفس الوزن مع تغيير القافية، تقول في مطلع الأولى.

أنـــت يا زيـــد أحمـــق وبليـــد وقبـــيح وثالـــب وجهـــول

وتقول في مطلع الأخرى:

أنـــت يا زيـــد أكـــول وبهـــيم وتعـــيس وثقيـــل وجهـــوم

ثم أمتحنها رهبان بأن طلب منها التمسك بالمعنى مع تغيير الوزن والقافية ففعلت وبناء المقامة التونسية يعتمد على الوصف التحليلي الساخر والتناقض والمفارقة أكثر مما يعتمد على الحدث وتطوره. وتشترك المقامات في قصرها النسبي الذي لا يتيح للكاتب متابعة الحدث أو الشخصية، بحيث تتحقق للمقامة الخصائص الفنية للقصة القصيرة. بيد أن التونسي في معظم مقاماته يركز على (موقف) بعينه، تتجسد فيه ملامح الفكرة وشخصية البطل. وتتألف عناصر السرد مع القدرة الوصفية والمهارة اللغوية لتجسيد هذا الموقف بصورة حية بعيدة عن الافتعال. والشعر في المقامات ليس حلية عارضة أو حشوا غير مطلوب، بل نجده في معظم المقامات عنصرا مهما في بناء المقامة وجزءا من نسيجها، وقد يتحدث البطل أو الراوي بصيغة (الأنا) وهذا هو الأغلب الأعم، أو يحكى عن غيره في بعض المقامات. ويوظف التونسي في بعض مقاماته نصوصا منقولة توظيفا فنيا يؤثر في بناء المقامة وجزءا من نسيجها. وقد يتحدث البطل أو الراوي بصيغة (الأنا) وهذا هو الأغلب الأعم، أو يحكى عن غيره في بعض المقامات. ويوظف التونسي في بعض مقاماته نصوصا منقولة توظيفا فنيا يؤثر في بناء المقامة وتطور الحدث. ففي المقامة الخلنجانية طلق بعجر بن طميطمان زوجته الجاهلة وتزوج عروسا حاصلة على البكالوريا الفرنسية ويحكى لنا عن حاله معها فيقول: «وقد قضينا الأسبوع الأول في التعارف والتقارب، والأسبوع الثاني في تمكين الألفة ورفع الكلفة، والأسبوع الثالث في الملاحظة والهزار، والترامي بقشور التفاح والخيار، والأسبوع الرابع في المناقشات الصريحة، والحكايات المضحة» والقبيحة. وبعد مضى شهرين بدأ الملل يستولى على القلبين، فأصبحت لا تجالسني إلا ومعها كتاب تنظر فيه».

وفي إحدى المرات سألها عن الكتاب الذي أنكبت عليه فقالت: «كتاب

في الصحة والتدبير المنزلي، وقراءته تلذ لي» فلما طلب منها أن تسمعه بعض ما فيه. اختارت مقاطع أحس أنها تعنيه بها من ذلك «والأشخاص الذين يتجاوزون الأربعين من العمر إذا كانوا من المسرفين أو المشتغلين بالأعمال العقلية تتصلب شرايينهم وتتراكم الفضلات في عروقهم ، وتعجز كلاهم عن القيام بوظيفتها، فتصفر وجوههم، وتبدو الغضن القبيحة تحت أعينهم» فقال بعجر في نفسه:

مـــا أنـــت إلا هكـــذا محـــدود سـوى غضـونك مـا رأيـت غضـونا

وتقول في فقرة تالية: «ويجب على الأشخاص الذين يتجاوزون الثلاثين من العمر أن لا يفكروا في الزواج أو تأسيس عائلة» فقال بعجر في نفسه:

يا بعجـر بـن طميطمـان عرضـت بـك إذ تجـاوز عمـرك الخمسـينا

وهذا تتوالى نصوص الكتاب التي تقرؤها الزوجة المثقفة لتمس في الزوج مواطن الضعف، وكان قمة ما أثاره في تلك النصوص قولها: «والحب لا يقوم بين الزوجين على الاعتبارات المالية أو التكافؤ في العلم والنسب، أكثر مما يقدم على الاعتبارات الفسيولوجية» وأتبعت ذلك بقولها: «وقد يؤدي الفارق الكبير في السن بين الزوجين إلى الذوذ الجنسي أو إلى الجنون وارتكاب الجرائم» وهذا القول دفع ببعجر إلى استشارة الأصدقاء فأوصوه بالإكثار من شرب (الخلنجانة) قائلين له: (فلو شربته ستة شهور متوالية لانفتحت عيناك وتورد خداك وانفتل ساعداك وأشتد ساقاك) وقد يوظف التونسي النص المنقول في المقامة بعد إعادة صياغة فكرته، قد فعل ذلك في المقامة السيكلوجية فهو يقول فيها: «هذه ظاهرة نفسية شرحها علماء السيكلوجية حيث يقولون إن المحتاج كثير الاختلاج، ومن اختلجت أعصابه قل من يهابه، والمرأة لا تحب غير الأقوياء، والناس لا يقرضون إلا الأغنياء».

يبدع التونسي في وصفة التحليلي كأنه رسام كاريكاتيري، تنطق خطوطه بالسخرية، ففي المقامة العصرية يصف لنا ما ارتداه الكامن بن عصران قائلاً: «فقمت فلبست جبتي التي لونها كموني، وقفطاني الذي أرضيته صفراء وخطوطه زيتوني، وحزامي الجميل الأصفر، ومركوبي اللطيف الأحمر. ثم تعطرت من القدم إلى الدماغ» ثم يصف لنا في المقامة نفسها المكان فيقول: «أنوار رائعة، ونساء متألقة، وأوان مجلوة، وكراسي محشوة، وسجاجيد مفروشة، وستائر منقوشة، ومكاتب فوقها شوكات وسكاكين، ونوار وياسمين، وسجاير وكبريت، وصحون فيها بسكويت».

ويصف شيخا في المقامة الأورديفرية التي كتبها في تونس بقوله «فرأيت على المائدة شيخا رقبته كرقبة الجرة، صدغاه ككفى الحمار، وعيناه لا تقولان إنه من المسلمين».

ويبلغ الوصف عند التونسي قمة إبداعه في رسمه الكاريكاتيري للشخصيات، فهو يصف بعض الشرهين في المقامة فيقول عن إبراهيم بك سعد وهو مأمور قسم سابق:

حشا شدقه لحما وشدقا كنافة   وفي يده القاروص والترث في الأخرى

أما عثمان بك السيد موظف الأوقاف نقد:

رأي الأكل بالسكين ليس بمسعف   فأعمل ملهوفا أصابعه العشرا

وحين يعجب بجمال المرأة كما في المقامة الوردية يقول:

وردية مثل بنات الجرمن

ممشوقة كفتيات لندن

تحسبها مسبوكة من معدن

لكنها مخلوقة من ملبن

أما حين يعرض لنا في المقامة الاقتصادية مجموعة من البغايا القبيحات فهو يصفهن وصفا شديد السخرية، فعزيزة، وهانم، وتودد ونبيهة، وحميدة، وأسماء.

مريضــة كـل عضـو مــن مفارقهـا ... إلى الأخــامص مربـــوط بمنـــديل

هــرتاء قــد وقفــت أنيابهــا شــعبا ... فـــلا تجــوز لتحســيس وتقبيـــل

عمشـــاء حمــرة عينيهــا ووجنتهـــا ... تجـول في وجههـا بالعـرض والطـول

يضف كعرجون مرماض إذا وقفت ... والنصـف صـدر حشـته بالهلاهيـل

كأنهـا الفيـل في لـون وفي جسـد ... لكنهـا لـيس فيهـا خفـة الفيـل

لاطـت حواجبهـا مـن قعـر حلتهـا ... كمن قد اكتملت من رأس قنديل

وحين يفرغ من وصف بقيتهن، يصف ما حدث للمشايخ بعد أن اعتدى عليهم القوادن، فالشيخ نصر منصور:

ضـــــربوه علــــى قفــــاه إلى أن ... ســــــلخوه ورأســــــه شــــــجوه

والشيخ رزق مرزوق: لطخوا بالحذاء عمته البيضاء عمدا وزره قطعوه.

ويمضي في هذا الوصف الساخر حتى يأتي على بقيتهم.

ويصف لنا معاينة الأئمة الذين تقدموا للعمل في السفارات في المقامة البجامية وصفا كاريكاتيريا ساخراً، فالشيخ عطا عطية:

وجــــدوه منتفعــــا وقفــــاه ... أحمــــر كالقليطــــة الملوفــــة

والشيخ الدسوقي الدسوقي:

جمعـــة ضـــامر كعنـــز هزيـــل   عليـــــه عمامـــــة منفوخـــــة

والشيخ على عليوه:

أهــرت الشــوق أســود النــاب   يبدو فمه النتن ما ضعفا فاسوخه

وهكذا يمضي في وصف المشايخ الذين سقطوا في إجراء معاينة الاختيار.

ومن الأوصاف العجيبة في مقامات التونسي وصفه للفسيخة بعيني مشتهيها الشيخ سعران بن خلسان، يقول:

هذى الفسيخة فيها الدهن متجمد   لـذي البصـيرة يبـدو مـن حواشـيها

كأنمـا الفضـة البيضـاء قشـرتها   كأنمـا الـذهب الإبريـز مـا فيهـا

كأنهـا وهـي حبلـى مـن بطارخهـا   بكـــر تـــداري بلاياهـــا وتخفيهـــا

كأنهـــا وهـــي بالخيشـــوم باديـــة   خـــود مبرقعـــة عـــن عـــين رائيهـــا

كـأن فتحتـه مـن فـوق وجفتهـا   جفـن العقيلـة تغضـي عـن مناجيهـا

ثم يـنفخ المسـك ذا أنـف كمـا   أنفـى روائـح فاحـت مـن نواحيهـا

والمتأمل في شعر المقامات ونثرها يعجب لجة الصور الفنية ومصادرها الخيالية البعيدة التي لا تصل إليها غير خبرة قديمة وقادرة كخبرة التونسي. ومن تلك الصور الفنية وصفه لمجموعة من البؤساء في المقامة السفورية بقوله: «وقد مسح وجوههم الفقر، ونقرها الجدري أي نقر» ويصف جمال فتاة بمقياس ذاك الزمان فيقول في المقامة البريدية «فلقيت فتاة ذات قوام مياس ونهد كأنه واحدة من القلقاس».

ويصف شيخا وصفا كاريكاتيرا ساخراً فيقول في المقامة الشعرية: «وهو شيخ نصفه قفا والنصف اختفى».

ومن صورة التي يعبر بها عن نهم المدعوين في المقامة البوفيهية بعد أن هجموا على الطعام «وكأنهم الجيش الأحمر زو عربجية المحجر» ويصور امرأة سمينة بقوله أو جسم كأنه العجين الخامر. وبعض صورة تعتمد على التحليل النفسي الدقيق كتصويره لطبيعة المرأة الإيطالية بقوله في المقامة الانترناسيونالية:

يهنيــك لــو خالطــت إيطاليــة　　　أنثـى تكـاد مـن الرخـاوة تؤكـل

تقســو عليهـا والخشـونة عنـدها　　　نعمـاء تســترخى لهـا وتصـهلل

وتتجمع في صوره الهجائية الساخرة كل عناصر الإبداع الفني فهو يصف لنا في المقامة الغورية عن طريق التصوير الكاريكاتيري الساخر امرأة (تبدو في الزواق كأنها كناس المطحن، أو القتيل المكفن، بعنق طويل، ولكن كالثعبان، وطرف كحيل ولكن كالقطران، وأذنان نضاختان، وأسنان من الكهرمان)

وتصور امرأة زوجها في المقامة الفلوكية فتقول:

أن زوجــي مقــرف نكــد　　　مثــل فــأر الــبرنج النــتن

ولاشك أن هذه القدرة التصويرية الساخرة عند التونسي ترفدها لغة ثرية مطواع يمتزج فيها الفصيح بالعامي، والعربي بالأعجمي، ويملك صاحبها ذوقا مرهفا في صياغتها ونظمها وضبط إيقاعها لتتناغم الدلالة مع الصوت. يصف لنا في المقامة الكوكتيلية ما فعلته الخمر بقوم يشربونها لأول مرة فيقول: «فلما شربنا الدور الأول أحمرت الوجنات، في الدور الثاني ذارت النكات، في الدور الثالث تكلمت العيون، وفي الدور الرابع ابتدأ المجون، وفي الدور الخامس اشتبكت السواعد، وفي السادس اختلط الواقف بالقاعد، وفي السابع جن

القوم، وفي الثامن غلبهم النوم».

ونلاحظ اهتمامه بالجناس في إحداث الإيقاع، وأمكنه من ذلك سعة معجمه اللغوي، يقول في المقامة الكوكتيلية نفسها واصفا معنى الكوكتيل «شراب الكريز يخلط بيخبيص الفريز، ثم يضاف إليه شئ من الكينة ليكسبه مرارة، وشئ من القرفة ليكسبه حرارة» فتأمل ما أحدثه اتحاد السجع مع الجناس في إحداث إيقاع جميل: الكريز / الفريز، حرارة / حرارة.

ونجد هذا كثيراً في لغة مقامات التونسي، يقول في المقامة النسائية «ولقد كنت تزوجت ببنت حلال، ذات عفة ودلال.. إذا لمستها ارتعشت، وإذا ضممتها تنهدت وانتعشت». ويقول في المقامة الصندوقية: «لا تنقل قدم إلا معها الخدم.. فيالها من طاهرة يحسبها الناس عاهرة قلت انزلي وادعيها إلى منزلي.. فرأيت شرفا وعفة وجمالا وخفة.. الحمد لله الذي رزقني بمن تعرف قدري، من حيث لا اعلم ولا ادري».

ومن الطبيعي أن تحفل المقامات بشتى الأنواع البديعية، فقد اتجه فن المقامة على الحيل الزخرفية، ومحاولة ابتكار كل جديد في الصناعة البديعية كما نرى في مقامات الحريري بصفة خاصة ثم من جاء بعده، لكننا لا نحس في مقامات التونسي تكلفا واستكراها للصنعة إلا في المقامة البريدية التي حاول أن يلتزم فيها تعاقب حروف الهجاء في ثلاث مقطوعات فجاءت رصف ألفاظ بعيدة عن روح الشعر وما تميز به فن التونسي من دقة الرصف والتصوير، يقرأ في إحدى هذه المقطوعات:

أنـــت يازيـــد أكـــول وبهـــيم   وتعـــيس وثقيـــل وجهـــوم

وحصـــان وخمـــول ودنـــئ   وذليـــل ورجـــيم وزنـــيم

وســـــفيه رشـــــقى وضـــــعيف وضـــــرير وطريـــــد وظلـــــوم

وعتـــــل وغـــــبي وفقيـــــه وقبـــــيح وكـــــذوب ولئـــــيم

وســـــيخ نحـــــيس هبيـــــل ووباء ووضـــــيع ويتـــــيم

لقد مزج التونسي ببراعة بين الفصحى والعامية، واستعان بألفاظ غير عربية في موضعها تماما الذي ينبغي أن تكون فيه، ليعطي للموقف صدقه الفني والواقعي وحرارته، فقد نادت الهانم التركية الحارث بن خرمان في المقامة المنزوجلية قائلة بلغتها «خاش جالون جانم» لترحب به، ونجده في المقامة الأميلكارية يصف الشعب التونسي على لسان فرنسية بقولها بلغتها «تونيزيان».

ونراه يوظف العامية التونسية في المقامات التي كتبها في أثناء فترة المنفى، سواء تلك التي كتبها لأول مرة هناك، أم التي سبق أن كتبها في مصر، فيستخدم (مكاتب) بدلا من (مدارس) في المقامة السودانية، و(الجراية) و(الفراشية) في المقامة السطوحية، بدلا من (المرتبة) و(البطانية). ويستخدم في المقامة الزميلكارية (البقية) بمعنى (البرميل)، و(الزوافري) بمعنى (البلطجي)، وهكذا. ومن الطبيعي أن يستخدم أيضا أسماء صحف تونسية ومواضع ومعالم في تلك البلاد مثل (باب سعدون) و(باب بحر)، وتمثال الكاردنيال في المقامة الفرنكية.

ويستخدم اللهجة الشامية في طلب أغنية لسيد درويش في المقامة الشامية حيث تقول السيدة الشامية:

قالت دخيلك عن البحر يضحك لي أذ كنت نازلة كي أملأ القللا ونرى التونسي يفصح بعض الألفاظ العامية لتناسب لغة المشايخ المتقعرين كما في

قوله في المقامة النسائية: «وكنا نهزق من يهزقنا ونمزق من يمزقنا». ويقول في المقامة البرلمانية:

كـــــل مســـــتبيع أتـــــى بحـــــــزام محـــــــزق

هـــــو اليـــــوم بيـــــنكم ذو المقـــــام المهـــــزق

يقول في المقامة الأسكلوبية على لسان الشيخ المتحدث بالتليفون: «وقمت فقلت قالوا، فقال المتكلم هنا جريدة آلو». أما شيخ المقامة الأورويفرية فيقل في شعر:

لو قلت لي لا تأكل القرضفوا

لقد حقق التونسي في مقاماته تمثلا واعيا لخصائص القصة القصيرة، من حيث لغتها السريعة الإيقاع، والتركيز على (موقف) أو (شريحة) من حدث أو شخصية، وتطور الحدث تطوراً طبيعيا بعيداً عن التقشف أو الافتعال، ووجود عنصر تشويق في معظم المقامات دون (أحداث مفاجآت غير متوقعة إلا في بعض المقامات كالمقامة الفلوكية التي رسم التونسي شخصية بطلها الشيخ الأبلع بن زعربان باقتدار، فهو دائب التصيد النسوان من جميع اللوان. وتنتهي مغامراته بأن يوقع في شباكه امرأة (حتى سقط برقعها فإذا هي زوجتي!)، والاعتماد الكامل على الحوار الذي يدور بالنثر أو الشعر. وفي الشعر نراه يلتزم البحر والقافية والوى، حتى ولو أجرى علي لسان كل متحاور بيتا مفردا. وهذا نوع من لزوم ما لا يلزم.

وهو في بعض المواقف يحاكى العامية ولو ضحى بالقاعدة النحوية، كما نجد قوله في المقامة الكهرمائية:

إذا ما شئت بعتها بخمس جنيهات فقلت ولا بعشرا

فكسر القاعدة في (خمس) وفي (بعشرا).

كذلك نراه في بعض أشعاره بالمقامات يستخدم الحروف الصعبة في الروى دون أن نحس أي إكراه كما في المقامة الهبابية التي استخدم فيها حرف الشين رويا ومزج في الشعر بين الفصحى والعامية، فجاءت الأبيات منسابة دون تعمل أو تكلف، يقول:

لهفي عليك وأنت في هذا المصاغ مدندشة

بغلالة زرقاء بالقصب المضئ مزركشه

تهدى إلى أنفي طيبا من روائح منعشة

وأكون يومئذ معدا عائدا من محششه

الناس قد هجعت ونحن وشأننا في وشوشه

ما إن سرى الأنفاس تسترها لثوبك خشخشه

تا الله لو صدق الهوى.. لأقرمشنك قرمشه

وقد لاحظ هذا الاتجاه عند بيرم من قبل طاهر أبو فاشا فهو يقول: «وكثيرا ما يترك القوافي السهل التي يسميها العروضيون القوافي الذلل، ويأتي بالقوافي النفر أو الحوشية كالشين والجيم والظاء والخاء والصاد فإذا هي طيعة ذلول». (انظر: مقامات بيرم: ٢٤) إن مقامات محمود بيرم التونسي عالم رحيب، غني بظواهره الإبداعية وخصائصه الفنية والموضوعية، وقد سبق أن وصفه الدكتور مُحَمَّد صالح الجابري بأنه «عالم القصص والأفران والآمال المتطوعة، والمشاعر المعطوبة الذي يورث التحاليل والمكر وشتى المرتبات الاجتماعية»، وأننا «في جميع هذه المقامات لا نكاد نصادف حادثة مفرحة، أو نسعد بمشهد

بهيج» (انظر: محمود بيرم التونسي في المنفى ١:٤٨٥).

وأرى أن الباحث يركز على الجانب الحزين القاتم في المقامات دون الجوانب الأخرى التي تثير الضحك بما فيها من طرافة الموقف وسخرية التصوير ولذع اللف. كذلك لا نوافق هذا الباحث على رأيه في مقامات بيرم التي كتبها في المنفى ويقول فيه: «المقامات التونسية وإن عنيت ببعض فئات المجتمع ونقد السلوك والأخلاق والطباع والعادات، فإنها لم تعالج أهم القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية، بل اكتفى بالتلمح إلى بعضها في سياق عرض الأحداث كنقد (المجلس الكبير) ونوابه، ونظرة الأجانب إلى التونسيين، والنفرة القائمة بين الجنسين، وذلك دون أن تتجاوز هذه الظواهر العابرة». والصحيح أنه ليس من شأن المقامات أن تتحول إلى بحوث تتعمق في درس الظواهر وتحليلها، وتكشف عن الأدواء، بل هي فن يكتفي باللمحة الدالة والإيماءة الذكية المؤثرة في النكر والوجدان. قد أدرك الدكتور على الراعي هذه الحقيقة حين قارن بين مقامات بيرم وحكايات كانتربري من حيث تنوع الشخصيات في العملين وطرافتها ودقة ملاحظة الفنان لها، ومحاولة الغوص في أعماقها. وقد رأى تفوق المقامات فيما تقدمه من فكاهة عذبة على الحكايات. وهذا الجانب الفكاهي دعا الباحث إلى تشبيه المقامات بمغامرات قوم صوير وهكلبري فن للكاتب الأمريكي الساخر مارك توين، إذ يتشابه العملاق في الفكاهة العذبة والمفارقة اللذيذة والاهتمام البالغ بالإنسان. ونرى من كل ما تقدم ان المقامات التونسية من المعالم المضيئة في أدبنا العربي الحديث التي تعبر عن العبقرية الفردية في مزجها بين التراث والمعاصرة، وفي إبداع فن واع بقضايا الإنسان ومشكلات العصر.

مراجع البحث

- المقامات: بيرم التونسي، جزءان نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦
- مقامات بيرم: طاهر أبو فاشا.. مكتبة مدبولي – القاهرة –د.ت.
- فنان الشعب محمود بيرم التونسي: أحمد يسف أحمد .. دار النهضة العربية – القاهرة ١٩٦٢
- بيرم كما عرفته: مُحَمَّد كامل البنا .. مطابع جريدة الصباح – القاهرة ١٩٦٥.
- قيثارة الأدب الشعبي: مُحَمَّد كامل ألبنا .. الدار العربية للكتاب – تونس / طرابلس ١٩٨٣.
- أزجال محمود بيرم التونسي: يسري العزب .. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.
- شخصية المحتال والمحتال عليه في المقامة والحكاية والمسرحية: د. على الراعي – سلسلة كتاب الهلال – القاهرة ١٩٨٥.
- محمود بيرم التونسي في المنفى: د. مُحَمَّد صالح الجابري .. دار الغرب الإسلامي ١٩٨٧.

٢

بناء الزجل عند بيرم التونسي

د. زكريا عناني

ربما كان ضروريا، قبل الولوج إلى العالم الزجلي لبيرم التونسي، أن ننسبه لما يكتنف مفهوم الزجل من غموض عند كثير من المحدثين إلى حد أنهم يجعلونه قريبا لمعنى الشعر الشعبي تارة وللشعر العامي تارة أخرى، ولكن هذا اللبس لم يكن قائما عند القدماء، الذين وجدوا في كتابات الدراسين إضاءات حددت، ولو على نحو مجمل، مسارات الأنواع الأدبية الشعرية غير المعربة، وهناك في هذا الصدد جمل أساسية لعل أبرزها قول صاحب «العاطل الحالي»:

ومجموع فنون النظم عند سائر المحققين سبعة فنون، لا اختلاف في عددها بين أهل البلاد، إنما الاختلاف بين المغاربة والمشارقة في فنين منها .. وهي: الشعر القريض، والمرششح، والدوبيت، والزجل، والمواليا، والكان وكان، والحماق، وأهل العراق، وديار بكر ومن يليهم يثبتون الخمسة منها، ويبدلون الزجل والحماق بالحجازي والقما، وهما فنان أخترعهما البغاددة للغناء بهما في سحور شهر رمضان، خاصة في عصر الخلفاء الراشدين من بني العباس .. فأما عذرهم في اسقاط الزجل، فلأن أكثرهم لا يعرف الفرق بين الموشح والزجل والمزنم فاخترعوا عوضه الحجازي، وهو وزن بيتين من بحر السريع بثلاث قواف، كما أقتطع الواسطون المواليا بيتين من بحر البسيط. وهذا يشابه الزجل في كونه ملحونا، وأنه أقفال، تحل أربعة منها بيت، ويخلفه بكون القطعة منه لو بلغ عدد

أبيات ما بلغ لا تكون إلا على قافية واحدة.. (١).

ليس من شأننا هنا الخوض في هذه الأشكال، ولا في بيان مدى صلتها بالزجل، وإن كان بعض منها لا يعدو أن يكون شكلا من أشكاله خاصة الحماق، فهذا المصطلح أطلق «على ما تضمن الهجر والنكت من الزجل، والصلة ظاهرة بين معنى الحمق ومدلول هذا اللفظ في الاصطلاح، والإضاءة الثانية الجوهرية الهامة تأتي من ابن خلدون في مقدمته التي قدم فيها نظرية تجعل ترتيب الفنون الشعرية يبدأ بالشعر (الفصيح) ثم الموشح، ويأتي الزجل بعد ذلك الذي ينبثق من الموشحات، وهو ما يخالفه كثير من الدارسين المحدثين الآن، والذين يجعلون الزجل شكلا سابقا في الظهور على الموشح، ولهذا الموضوع مجال مستقل، والمهم أن عبارة ابن خلدون تربط بصورة حاسمة بين الموشح والزجل، وهاكم نص عباراته:

«ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا فيه بطريقتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه إعرابا، واستحدثوا فنا سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة، وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان وإن كانت قيلت قبله بالأندلس، ولكن لم يظهر حلاها، ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه .. وهو أمام الزجالين على الإطلاق»(٣).

لكن ابن خلدون لم يذكر شيئا ما عن بناء الزجل، كذلك لا يأتي عند ابن سعيد المغربي صاحب المقتطف من ازاهير الطرف (٤)– وهو المصدر الذي عول عليه ابن خلدون – شئ ذو بال حول هذه النقطة، وينطبق هذا القول

على كل ما نعرف من مصادر أندلسية، وهكذا لا يبقى من سبيل إلا العودة لركيزتين أساسيتين هما «العاطل الحالي» الذي نوهنا به قبلا، وهو يخدم هنا في مجال «النظرية» وأما الركيزة الأخرى فتتمثل في ديوان ابن قزمان (٥) والذي نستمد منه الرؤية التطبيقية.

والعودة للعاطل الحالي حتمية، على اعتبار أنه المصدر الأول حول الزجل، ومع ذلك فإن هناك تحفظات لا حصر لها حول العديد من القضايا المثارة فيه، خاصة فيما يتصل بالمواد الأندلسية، وبعيدا عن الخوض فيها نقول إن هذا شئ طبيعي لأن الرجل (توفى سنة ٧٥٠ هـ) متأخرا بقرنين من الزمان عن الفترة التي شهدت ابن قزمان واشتهار الزجل بالأندلس وانتقاله للمغرب ثم إلى المشرق، حيث بدأ رحلته (من الإسكندرية فيما نرجح) وكان من شأنه ما كان، على أيدي أجيال من المبدعين منهم ابن قلاقس الاسكندري في القرن السادس الهجري وجمال الدين بن النبيه في القرن السابع وجمال الدين بن نباته في القرن الثامن ...الخ، وتظهر أسماء لا تقترن شهرتها بالمؤلفات أو القصائد والمرشحات بل بما أبدعوا وجزدا في الأزجال، ومن هؤلاء إبراهيم المعمار (توفى سنة ٧٤٩ هـ) وشرف الدين بن أسد (توفى سنه ٧٣٨هـ) على بن مقاتل الحموى الخ... إلى أن نصل إلى بيرم التونسي ومن تألقوا من بعده إلى زماننا هذا.

وأما الوقفة أمام ابن زمان فتأتي من منطلق محاولة تحديد الشكل «التقليدي» للزجل، لأن المتفق عليه أن هذا الفن أندلس النشأة من ناحية وأن لابن قزمان نصيب الأسد في إرساء دعائمه من ناحية أخرى، وإذا كانت مقدمة ديوانه لا تعين كثيرا في هذه النقطة فإن في النصوص الكثيرة التي وصلت إلينا مجموعة في هذا الديوان أو غيره ما يعين على معرفة كنه هذه الصورة التقليدية

التي نسعى لتحديدها.

وبداية نقول إن بناء الزجل عند ابن قزمان وعند غيره ممن وصلت إلينا أزجالهم من أهل الأندلس يشبه بناء الموشحة إلى حد كبير، ورغبة في الإيجاز نقول إن هذه البنية قوامها عدد محدود من الأقفال (في الغالب سبعاً) ذات نسق متجانس من حيث عدد الأجزاء ونظام التقفية، يتخللها عدد من «الأدوار» – في الغالب ستة – متجانسة كذلك إلا أن القافية تختلف من دور لآخر، وقد يتحد الوزن بين الأقفال والأدوار وقد لا يتحد، مع ملاحظة أن للموشحات حرية كبرى في الوزن، تفوق حرية كل ما سبقها من أشكال، وهذه الحرية تبلغ مداها في المقطع الختامي للموشحة، والذي كان كثيرا ما يأتي في لغة غير معربة بل بالأعجمية الأندلسية أي بلغة الدومنتي، مما يضعنا أمام تركيبة فريدة غير مسبوقة، تفتح مجالات كبرى للحديث عن أصل هذا الموشح وفصله، مما ينأى بنا عن موضوعنا (٦) وعلى هذه الشاكلة سارت الأزجال الأندلسية أو بالأحرى أزجال ابن قزمان مع اختلافات يسيرة في البناء، لعل أبرزها أن الزجل كثيرا ما يكون القفل الأول فيه (المطلع) مكونا من جزئين، لكن سائر الأقفال لا تتضمن إلا جزءا واحدا فقط، ومن أمثلة ذلك:

يا من إذا ريت جان فرح

لابد من كبش ما نضح

لسن نبق خايب من اهتبالك

والأمر لاشك مكتوب في بالك

أعوذ بالله وبجلالك

لو أن يكن اسم من ممح

لو أن طنش لو أن كرار

لس بالله نفزع لذبح مكار

كن ذبح قبل كل جزار

وإنما لن يحل ذبح(٧)

هكذا دواليك إلى آخر الزجل... وتتبدى الظاهرة نفسها في قول ابن قزمان أيضا:

ياجوهر الجلال يافخر الأندلوس

طول ما نكون بجاهك لن نشتكي ببوس

وبإزاء هذا القفل المركب من أربعة أجزاء تأتي سائر القفال مكونة من جزئين فحسب:

وولت المكارة بوجهها العبوس

وقد سار المشارقة على هذا النسق، وإن جاءت بعض الأزجال ملتزمة بالبناء المألوف في الموشحة، والذي يحرص على اتساق الأجزاء في الأقفال دون تغيير، ومن ذلك قول صفى الدين الحلى:

حبي والكاس والزهر والراووق والطيور والسحاب

ستة في مجلسي ثلاث تضحك وثلاث في انتخاب

جيت صباح نستجلى وجه الراح على وجه الحبيب

وبقيت نجتلى من الفاظو كل معنى غريب

ريت عشر تشيا تنقسم قسمين اش قريب من قريب

در ثغرو لفظوا والأقراط والأقاح والحباب

وشعاع خدو والشفق الكاس الشفيق والشراب(٨)

ولابن قلاقس الاسكندري – الذي ذكنا اسمه منذ قليل، ونرجع أنه صاحب أولى المحاولات المشرقية في الزجل، وله:

هم يعذلوا من يسمح من كلام من عداله

أنا الشيطان عشقي في المحبة مارد

وعذولي يضرب في حديد بارد

وليس يردى زاهد، ليس يردى عائد

خلق الله الإنسان وخلق أعماله

من عذول ليس يسمع من عذول ليس يعقل

وعذولي المسكين في المحبة جاهل

نام في باله أني بكلامه أعمل

وأني ليس أعمل بما يقوم في باله

أني لأعشق أن من لا يهوى ويعشق

الجمل حسين يسكت والحمار حين ينطق

والله أني صادق ولقد قلت الحق

وكثيرا من قبلي مثل قولي قالوا(٩)

ولكن هذه الصورة التقليدية للموشحات والأزجال لم تلبث أن اضطربت

في العصور المتأخرة، ونتج عن هذا تقارب الشقة بين الفنين بحيث ساد "التنزيم" واهتز البناء كذلك فامتلأ النص بأجزاء استطرادية ودخلت مصطلحات لم تكن معروفة مثل «الدرج» «والخانة» و«اللازمة» الخ.

وإذا كان بعض المحدثين قد ألف موشحات على غرار الموشحات الأندلسية، فأن غيرهم كتب ما أطلق عليه اسم التوشيح العصري» (١١) الذي لا يلتزم بجوهر بناء الموشحة، وإنما هو أقرب ما يكون إلى المخسمات والمسمطات، يعتمد في الغالب الأعم على النظام «المقطعي» في النظم، وغالبا ما تكون هناك «أدوار» متغيرة القوافي وتأتي أحيانا مقاطع تشبه الأقفال ولكن البناء في مجموعة لا يتفق وتقاليد الموشحات الأندلسية، ولذا فإن التأليف الزجلي في فترة ما قبل بيرم التونسي (١٢) سيكون متأثرا بذلك بحيث يمكن القول بأن العالم العربي شهد «أزجالا عصرية» على غرار الموشحات العصرية، وهذا كله كان بين يدي بيرم التونسي وهو يكتب أزجاله التي صنعت شهرته وجعلت اسمه على رأس المبدعين في هذا الفن.

الزجل عند بيرم تكوينات عامة:

من العبارات المتداولة أن بيرم قرأ في فترة شبابه أزجال أعلام هذا الفن في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، من أمثال محمد جلال والقوصي والنجار وإمام والعبد وعبد الله النديم (١٠) لكن المراجع صمتت تماما عن قراءات بيرم في مجال الأدب الشعبي أو الزجل القديم ولعله لم يتصل بالفعل بشيء من كتابات القدامى حول الموضوع، خاصة وأن معظم المواد في هذا الموضوع كانت لا تزال مخطوطة أو بعيدة عن متناول القراء في مصر.

والناحية الثانية التي نضعها في الحسبان أن الرجل كان نزاعا إلى التجديد منذ حداثة سنه، واستمرت نزعة الابتكار حية عنده، وقد مثلت في اقتحامه

لأنواع مختلفة من الأدب مثل المقالة والقصة والأوبريت والمطولات والمقامات والدواية والمذكرات، وأيضا الشعر الفصيح المعرب، حيث نرى له، ومنذ الثلاثينات تجارب في شكل الشعر إلى الذي لم يكن مساره قد اتضح في هذه الآونة، ومن هذا المنطلق نتوقع ألا يكن بناء الزجل عنده عاديا تقليديا.

وقد حدد د. يسري العزب في أطروحته عن «أزجال بيرم التونسي» (١٣) ثلاث مراحل لإنتاج الزجل عند بيرم: فالمرحلة الأولى تبدأ مع بداية نشرة لأعماله بالإسكندرية اعتبارا من سنة ١٩١٦ وتمتد إلى تاريخ نفيه إلى تونس وفرنسا سنة ١٩٢٠، ولم يكن نتاج بيرم في الزجل فيها غزيرا إذ أن معظم كتاباته آنذاك كانت بالفصحى، أما المرحلة الثانية – وتمتد من سنة ١٩٢٠ حتى سنة ١٩٣٨ واتسمت بغزارة الإنتاج، وتعليل ذلك «أنه عاش منفاه» وقد اكتملت أدواته الفنية إلى حد كبير، كما وضعته التجربة أمام واقع حضاري وثقافي جديد، وفي أتون تجارب ذاتية جديدة خارجية من تجربة النفي «ومع ذلك فيلاحظ أن المجموعة التي قدمها د. الجابري في دراسته عن «بيرم في المنفى» (١٤) لا تتضمن أيا من الأزجال مما يقطع بأن هناك قصورا في هذه الناحية، على الرغم من أنه يقول في المقدمة: «كما قمت بجمع وتحقيق مختلف ما نشر له في الصحف التونسية المختلفة...، ذلك بقصد توفير مصدر للباحثين الذين لا يستطيعن الحصول على هذا الإنتاج المشتت بين عدد من الصحف التونسية، بعضها يتعرض للتلف والاندثار».

أما المرحلة الثالثة فتمتد من تاريخ عودته من المنفى حتى تاريخ وفاته سنة ١٩٦١، وكانت بدورها فترة خصوبة فنية في الإنتاج الزجلي لبيرم.

وأما من حيث الكم فإن بيرم يشير إلى أن جملة ما نشره في الصحف الكبرى وحدها «لا يقل عن ألف قطعة» في حين يحدد د. يسري العزب أن

المجموع منها في دواوينه يصل إلى «٣٤١ قصيدة زجلية»، مع ملاحظة أن د. العزب لم يشأ التفرقة بين الزجل والموال على أساس أن الموال «هو قالب القصة الشعرية العامية التي تجد هوى في نفس الفلاحين والعمال، فمن الطبيعي أن يجعله بيرم قالبا لقصصه التي بلغت ثمانيا وثلاثين وشغلت ١١% تقريبا من أزجاله».

وامتدادا للنقطة السابقة يضيف الزجال الكبير كامل حسني في دراسة طويلة له عن «بيرم التونسي والموال» أنه استطاع أن يحصر لبيرم «٢٢٧ مقطوعة من بحر الموال (البسيط) و٢٣٤ قصيدة من البحور الأخرى التقليدية المولدة أي أن النسبة المئوية لما كتبه بيرم من الموال تقرب من ٤٩,٢ من مجمع أزجال».

وبيرم نفسه يقول في مذكراته عن «فن الزجل بأكمله» «تركت ثقافتي واستعدادي وموهبتي الشاعرة أمانة في ذمة الأيام إلى الزجل، أنظم به المسرحية والموال والأغنية» وأيا كان الأمر فإن نهجنا في هذه الكلمة الاكتفاء بما كان من جنس الزجل – في صورته التقليدية – أو ما جاء في شكل ما يمكن أن يسمى بـ «الزجل العصري» على غرار تسمية «التوشيح العصري».

وربما جاز هنا أن تضيف بأن الفن هو الفن مهما اختلفت التسميات وتعددت الصور، وإذا كنا نقتصر على «الزجل» فما هذا إلا لتسليط الضوء على ملمح من ملامح العبقرية البيرمية، وما تركنا للموال إلا لأن له ظواهر عروضية تميزه، فضلا عن أنه عادة ما يأتي في شكل «دور» –كوبليه قائم بذاته على العكس من الزجل عند بيرم:

ملاحظات فنية:

هناك فيما تيسر لنا فحصه من أعمال بيرم، ما يمكن اعتباره بصورة أو بأخرى جاريا على صورة الزجل التقليدي، فمن ذلك زجله «تعيش الناس في هستريا» وأوله:

تبات الناس تتجادل في هم الحرب وتخمن

وأنا الملحوس أبات مأنوس وخالي البال ومطمن

ليكون الموت قضا مكتوب ولا يخفش القضا مؤمن

وكوني حافض الطخة وعارف أخرة الهرية

خالتنا انجلترا شافت أخيرا نفسها وأهية

وشايفة الأمريكان والروس عليها الأمرة الناهية

وحاطة ركها الاثنين لابد يروحوا في داهية

وتصبح من جديد في الكون وهي البايعه والشارية (١٥)

وبقية الزجل تسير على نسق: جـ جـ د جـ هـ حـ لنتقابل بعدها مع القفل:

وراح للسبع ماك أرثر علم أزرق على سارية

ثم «مقطع» آخر يسير على نسق ز حـ ط حـ ى ثم القفل:

وغير نهرو حاتتوسط كمان عمان أو سورية

فهذا زجل يوافق البنية التقليدية «الأندلسية» والاختلاف الأساسي يتمثل في عدم الالتزام بالقافية في «الجزء» الأول من القفل.

وهناك زجل آخر عنوانه «الجيش وقع في نص ساعة أسير» سار فيه

كذلك على نسق الأشكال المألوفة في الأندلس، وهو يبدأ بالدور مباشرة:

كان نفس صاحبنا بتاع النبيت يجعل بلاد الدولة مستعمرة

هجم عليها ابن الأنيتة الأنيت لقاها أمة كاملة متحضرة

يا ريت يا روتر بالخير مادريت ولا ضربت السلك في لندرة

ثم يأتي القفل:

الجيش وقع في نص ساعة أسير والنص في ساعة إلا ربع انهزم

ويتضمن الزجل بعد ذلك دورا يصور فشر هجوم اليونان على تركيا فشلا ذريعا أما القوات التي كان يقودها كمال أتاتورك:

دي ساعة كان ناوي عليها الملك يدخل أيا صوفيا يشيل الهلال

مسك بايده مفتاح زمبلك اتلخفن العقرب ودارت شمال

كان يحسب اللي يمتلك يمتلك والملك للقهار وبعده كمال

ثم القفل:

البرلمان تحته وسيفه الوزير يطيع أوامره من نهار ما حكم (١٦)

ويأتي بعد ذلك دور له نظام تقفية متجانس مع ما قبله:

س ن، س ن، س ن، لنصل بعده للقفل الأخير:

عمل بشورة عزرائيل المشير اللي ما يعرفش الجيوش م الغنم

وبذا يمكن القول بأن هذا النص أكثر اتفاقا مع شكل الزجل الأندلسي من النص الأول.

ولبيرم أكثر من زجل يتكون فيه القفل الأول (المطلع) من جزئين في حين تأتي سائر الأقفال من جزء واحد، وقد رأينا من قبل أمثلة لذلك عند ابن قزمان وغيره من زجالي أهل الأندلس، ومن أمثلة نماذج كثيرة في الأعمال التي نشرت لشاعرنا – زجل عنوانه «السرعة» أوله:

كل يوم أرجع سليم للبيت أصلي ركعتين

اللي رجلي هي رجلي والأدين هم الأدين

سياراتنا كل شارع تحسبه ميدان سباق

واحدة فيها ست هانم تنطلق زي البراق

من وراها واد معاكس في طريقها فات وفات

من وراهم «حبيب» حانوتي ينحشر بين البنين

والترام الله يزيحه عن قريب من الوجود

ينطلق من المحطة زي مقذوف البرود

اللي واقف ع اللي قاعد ينتظر نطر القرود

واللي راكبين ع الجوانب يسقطوا من الناحيتين (١٧)

ومن الأشكال الأخرى عند بيرم أزجال تبدأ بقفل – مطلع – ثم يأتي الدور الذي يليه ملتزما بنفس نسق التقفية، وهذا مغاير شيئا ما لما هو مألوف في الأزجال السائرة، ومن هذا الطراز زجل «الصحافة» وأوله:

بياضها الأبيض الناصع في طهر السيدة العدرا

وأول من بدأ بيها اله العزة والقدرة

ومن سابع سما نزلت لنا نشرة ورا نشرة

فسبحان الذي أوصى وسبحان الذي أسرى

جعلها ربنا للناس عليها الحق يتسطر

وفي الظلمات وفي الأخطار تشق السكة وتنور

وصوتها يرتفع عالي ويرشد كل متحير

منارة للأبد تشعل ونعمة من زمان كبرى

شوف النازلة من العالي بقت عاليها سافلها

لصوص السمسرة والمال بأموالها تشغلها

ويوم القرش يحيها ويوم القرش يقتلها

ولما تتوب وتتعفف تروح تعلن عن الخمرة (١٨)

وقد يعمد بيرم إلى وضع القفل في صورة «اللازمة» المتكررة وهذا لم يكن معروفا في أزجال المتقدمين، ولكنه شاع في أزجال (وموشحات) المتأخرين، ومن أجمل نماذجه عنده نص يحمل عنوان «حاتجن ياريت يا خوانا مارحتش لندن ولا باريز»:

حاتجنن ياريت يا خوانا مارحتش لندن ولا باريز

دي بلاد تمدين ونضفة وذوق ولطافة وحاجة وتغيظ

مالاقتيش جدع متعافى وحافى وماشى يقشر خص

ولا شحط مشمرخ أفندي معاه عود خلفه ونازل مص

ولا لب اسمر وسوداني وحمص وانزل يا تقزقيز

حاتجنن يا ريت يا خوانا مارحتش لندن ولا باريز

ولا حركة في نص الليل دايرة بالحيل وساحبها بوليس

قدامها جدع متجرجر وشه معور قال دا عريس

الخلق أهي بتتجوز واشمعنى أحنا مفيش تمييز

حاتجنن يا ريت يا خوانا ما رحتش لندن ولا باريز (١٩)

وانظر من هذا النمط أيضا زجل الفاتحة لمحمد علي (٢٠)، وزجل «باولاد الحلال» (٢١) وتتكرر في نص مشهور له لازمة تقول «يا أهل الغنى دماغنا وجعنا دقيقة سكوت لله» (٢٢) وزجل «يا قلبي» وهو يبدأ بالدور ثم يعقبه قفل:

لما فرق قلب العاشق اللي أنا أهواه

الحسن جنة لو يجمع الأدب وياه (٢٣)

وفي بعض الأحيان يكون هناك تكرار للقفل لكنه ليس ثابتا ولعل أوضح نماذجه زجل ساخر عنوانه: «حموات مودرن وترللي» يقول فيه:

أقول لك أيه ولا تقولي حموات مودرن وترللي

حموات زمان كانوا الواحدة تصوم وتصلي

ومن الحسين للمدبولي... للمتولي

عشت ورأيت حموات اليوم قاعدين بالكوم

متطلعين بمايوه نصين في سيدي ستانلي

ييجي ابنهت بشيء لمراته عايزاه رخره

وع الخصوص لو كان صنف الروج والبودرة

تبدأ تلمع ضوافرها الحمر العشرة

معناها نينتك لاح تطبخ ولا حاتغسلل

إلى أن يقول في ختام الزجل:

بيت فيه حما عره ما تبطل منه الهوجة

ولو تكون أم لفندي ولا الزوجة

العيلة تتمنى رضاها ودايما عوجة

عوجتها أما الأفرشكا أو عشماناللي

أقول له أيه ولا تقوللي حموات مودرن وتراللي (١٤)

ومن هذا القبيل أيضا «فلوس الست» ومطلعها:

فلوس تاست فلوس الست هيه اللي عشانها أنا تجوزت

وهذا المطلع يمثل الركيزة المتكررة مع كل قفل، وبه أيضا تنتهي القطعة:

تعيش وياه ع العيش واللفت فلوس الست فلوس الست

هي اللي عشانها أنا اتجوزت

فلوس الست (٢٥)

ولبيرم زجل جميل – عنوانه: الخالق الرزاق – يبدو للوهلة الأولى وكأنه تقليدي البناء، لكن هيكله يتضمن جزئيات تجعل منه صورة مبتكرة حية:

طالبين من الطباخ يطبخ حمام وفراخ

على شرط من غير نار لأن سيد السدار

من الحرارة داخ

الخالق الرزاق قال للحرارة تزيد

علشان يطيب الموز ويشهدوا العناقيد

وينضج الرمان وتستوي الكيزان

وليمن؟ لنناس قاعدين مضمضمين ساخطين

يقولوا: حر فظيع وجو زفت شنيع

زيدهم يا رب بواخ

خيرات بلا أثمان توهبها يا منان

للكافر الإنسان الملعن الكفران

في يوم يقول حران ويوم يقول بردان

والكلب والتعبان والبرق والفيران

لا يجيبها فوقنا طراخ

أو ننقلب أمساخ! (٢٦)

فهذا التشكيل غير مألوف في الزجل الأندلسي، بمعنى أننا نفتقد هنا ركيزة «القفل» الأساسية، ذات الأجزاء المتساوية والقافية الموحدة، ولا تتساوى الأدوار في هذا الزجل، أو تلتزم بنمط تقفية متوائم.

القصيدة الزجلية عند بيرم:

تطلق تسمية الزجل الآن على الشعر غير المعرب، الذي تراعى فيه وحدة الوزن والقافية، وهذا خلافا لما هو معهود عند أبي بكر بن قزمان في كل ديوانه، وخلافا لما يرد لزجالي الأندلس من نصوص في الكتب التي أعتنت بهذا اللون، مثل المغرب في حلى المغرب، والمقتطف من أزاهر الطرف، وبلوغ الأصل في فن الزجل، وعقود اللال في الموشحات والأزجال، والعذارى المائات في الأزجال والموشحات... الخ..

ولكننا، في المقابل، نجد في «العاطل الحالي» عبارة هامة

تأتي في معرض الحديث عن نشأة الزجل:

«والذين نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصودة وأبياتا مجردة في أبحر عروض العرب، بقافية واحدة كالقريض، لا يغايره بغير اللحن واللفظ العامي، سموها القصائد الزجلية» وذكر من أمثلته زجلا لمد غليس:

مضى عني من نحبو وودع	ولهيب الشوق في قلبي قد أودع
لو رايت كيف كنا نشايعوا بالعين	وم نـدرى أن روحي نشيع
من فظاهة ذا الصبر كنا نعجب	حتى رايت أن الفراق منو أصعب
لس نشك أنو حمل قلبي ماعو	فايش ذا في صدري يضرب ويوجع
لاصبر عني ولا نوم ولا عيش	ولا محبوب قل لي لي حيلة نرجع

وأورد كذلك عدة قصائد زجلية من هذا الطراز أما ابن خلدون فنص ما قاله في هذا الصدد:

«وهذه الطريقة الزجلية لهذا العهد هي فن العامة بالأندلس من الشعر،

وفيها نظمهم حتى أنهم لنظمون بها قي سائر البحور الخمسة عشر لكن بلغتهم العامية، ويسمونه الشعر الزجلي» (٢٨) وضرب من أمثلة عندهم:

دهـــر لي نعشـــق جفونـــك وســـنين وأنـــت شـــفقا ولا قلـــب يلـــين

حتى ترى قلبي من أجلك كيف رجع صـفة السـكة بـين الحـد أديـن

الـــدموع تـــرتش والنـــار تلتهـــب والمطـارق مـن شمـال ومـن يمـين

وابن خلدون (توفى سنة ٨٠٨هـ) متأخر بأكثر من قرنين عن زمن ابن قزمان ومدغليس وإضرابهما، وعبارته – على العكس من كلام الصفي الحلي – لا تنسب شكل القصيدة الزجلية لهؤلاء المتقدمين من الزجليين، ولنا أن نسلم على كل حال بما نسبه الحلى من قصائد زجلية ع

ها من نظم أبي عبد الله مدغليس، خاصة وأنه حدد بصورة جازمة أن ديوانه يضم «ثلاث عشرة قصيدة منها، على أوزان العرب» وهو لم يكتف بذلك بل جعل التنويع في القوافي مرحلة تالية للقصائد الزجلية موحدة القافية والوزن:

«وهذه القصائد لما كثرت واختلفت، عدلوا عن الوزن الواحد العربي إلى تفريغ الأوزان المتنوعة، وتضعيف لزومات القوافي ليكون ذلك فنا لهم بمفردهم، وذلك لأنهم لما لحنوا تلك القصائد بألحان طيبة السماع، رائقة في الأسماع... وضعوا على وزن كل جزء منها كلاما يوازنه في الثقل والخفة، ويقوم مقامة عند الترنم والغناء، وسموها مع اتصالها بأقفال الزجل: الخرجات، مع تجريدها عنها ملا الزخمات، وسموا ما قبلها بالأغصان والأقفال مجموعها بالأبيات، ثم خالفوا بين الأوزان من غير أن يخسروا الميزان، فانتقلت تلك القصاد إلى أوزان مختلفة الوضع، بحسب التقطيع والتفريغ، والترصيع والتصريع (٢٩).

هذا نص كلام الحلى، وفيه مما يثير الحيرة، ويبعث على التساؤل، وبعيدا عن الخوض في التفصيلات، فإننا نتفق مع قول د. إحسان عباس ومنه أن «بحث الصفى الحلى في الأزجال مفيد من بعض نواهيه، غير أنه ملئ بالأوهام الناجمة عن البعد المكاني وعن التباين في اللهجات.. وآخر وهم وقع فيه الحلى، وهو أنه عد قصائد مدغليس الثلاث ثمرة التي وجدها في ديوانه أزجالا ولم يتنبه إلى أن الأندليس كانوا يسمون هذا اللون: شعراً ملحونا، وأن الزجل لديهم ذو دلالة مخالفة»(٣٠).

وقد آثرنا نحن أن نسميه بالقصائد الزجلية أو بالشعر الزجلي – بحسب ما سماه ابن خلدون – وأعتبرناه شكلا من أشكاله، فأين هو من انتاج بيرم؟ إن الثابت من شاعرنا أنه كان يؤثر تلوين القوافي ولكنه كتب مع ذلك عدة قصائد زجلية منها قصيدته القنال وتتكون من ثلاثة عشر بيتا على قافية الباء كلها، ومنها قصيدة «الدبلوم» التي يقول فيها:

يقول الفتى التلموذ بتاع المدارس	العايق الكابتن بتاع التيم
يا من يبادلني وياخد شهادتي	بجلبية ولا بالطو قديم
واخد شهادتين ابدائي وثانوي	مش عارف أكسب ولا مليم

إلى أن يقول:

حافض بروجرام الصياغة الموضب توضيب مهندس ميتخبي لئيم

يطلع التلميذ بين البنت والولد لا هو صاحب صنعة ولا هو غشيم (٣١)

ومن أمثلة ذلك أيضا قصيدة زجلية (من الوافر) في «حرب الترك والروم» ومطلعها:

أصلي على النبي العربي مُحَّد واسلم ع المسيح عيسى النصارى

يقول المصطفى الغازي حبيبي وسيف الشرق من طنطا لبخاري

بعت الجيش يا جنرال مخالي رجع لك عيش ملدن في الغرارة (٣٢)

المربعات والمخمسات وماشكلها:

لسنا هنا بصدد التاريخ لهذه الأشكال في الأدب العربي، لأن الشغل الشاغل في هذه الكلمة حول أشكال الزجل عند بيرم التونسي، ولكن الحديث يقتضي. فيما نتوهم، التعريج على المربعات والمخمسات في الشعر العامي ومعرفة ما إذا كانت من الزجل أو لا.

وهذه النقطة الأخيرة ترتبط بدورها بمكان تلك الأشكال «المحدثة» في الشعر بعامة، وهي قضية طرحت منذ القرن الثاني الهجري (٣٣) عندما بدأ شعراء مثل بشار بن برد وأبي العتاهية وأبي نواس وأبان بن عبد الحميد اللاحقي يجدون في كل شيء: الموضوعات والصور والديباجة وكذلك الشكل، وقد نسبوا لبشار أنه كتب المربع والمخمس، كما تردفي بعض مخطوطات ديوان أبي نواس مخمسة فريدة في بابها، أما أبان فإن ابن النديم يقول إن أكثر شعره مزدوج ومسمط، وأما أبو العتاهية فقد نسبوا إليه أنه قال:

للمنون دائرات يدرن صرفها

هن ينتقيننا واحد فواحد

وقد درجوا على الاسشتهاد بهذا الشاهد في مجال ابتكار العروض، ولكنه في الوقت ذاته شاهد مبكر – إن صحت نسبته لأبي العتاهية – على التحرر في القافية منذ ذلك التاريخ، والمسار لهذه الأشكال – ولأشكال أخرى من الجنس

ذاته كالمسمطات مثلا – ظل محكوما عليه، على اعتبار أنه من ظواهر «الضعف»، وهذا عبر عنه ابن رشيق في العمدة بقوله: «وقد رأيت جماعة يركبون الموشحات والمسمطات ويكثرون منها، ولم».

٣

بيرم بين (زجالي) عصره

فؤاد قاعود

إذا نحيت جانبي المشكلة التي لم أجد لها حلا في حياتي وهي التفريق بين الشعر المكتوب بالعربية المصرية وما يسمى بـ... (الزجل).. وهو الصفة التي جاءت في عنوان هذه الورقة فإنني أبادر إلى القول بأن مكانه محمود بيرم التونسي بين زملائه من معاصريه.. هي بدون أدنى شك.. مكانه الشمس بين الكواكب التي تدور حولها. و لقد سبقه في هذا الفن عمالقة من أمثال إمام العبد ومحمود رمزي نظيم وعاصره فطاحل من أمثال بديع خيري وسعيد عبده وغيرهما.. ولكنه ظل أعلى قامة من الجميع.

لقد كان بيرم شاعرا لمرحلته ولمراحل أخرى جاءت بعده مثلما كان مواطنه سيد درويش في مجال الموسيقى. ولست مجبرا على تقديم مقارنات لنماذج من كتابات الآخرين وأخرى لبيرم في هذه الورقة الموجزة ومن يريد أن يفعل ذلك فليتفضل.. أما أنا فيكفيني القول. بأنني لم أصدر أحكامي عن جهل بأعمال من ذكرت أسماءهم. ولا أريد أيضا لهذه الورقة أن تتصدرها عناصر الموضوع ثم تمضي في سرد أكاديمي.. فأنا معاد لهذه الطريقة.. كما أنني كما يعلم الجميع.. رجل.. لم يتعلم أبدا!

هناك شيء آخر.. لقد كان عبد الله النديم هو الرائد الأول.. ولكني أجسر على القول بأن القيمة السياسية الكبرى التي مثلها النديم ودوره البطولي

في الثورة العرابية هما العاملان اللذان صنعا تلك المهابة التي استحقها عن جدارة في نفوسنا.. ولكننا إذا ما ووجهنا بمقارنة أمينة بين شعر الرجلين فأنا في هذه الحالة.. وبراحة ضمير.. أضع بيرم بوصفه شاعرا في مكانة أعلى.. ولابد لي لكي أدلل على هذا الحكم أن أتطرق لقضية هامة تتعلق بطبيعة الفن. لنسأل أنفسنا..

ما هي أهم خصائص الشعر الجيد؟.. للإجابة على ها السؤال أقول:

إن أهم هذه الخصائص هي المتعة الساحرة التي يمنحها الشعر الجيد لروحنا.. وأنا لا أستطيع وصف طبيعة هذه المتعة بالكلمات.. كما أن الدراسات العويصة لعلم الجمال لم تتوصل لتوصيف قاطع يحدد طبيعة هذه المتعة.. ومع ذلك فإن هذه المتعة المجهولة الكنه حقيقة لا تخطئها الروح في الشعر الجميل.

إن أكثر أعمال بيرم من ذلك النوع الراقي.. إنه يخرج من قلب الشاعر كالسهام المجنحة ليرشق في قلوب المتلقين دون أدنى انحراف. يقول في قصيدة عن الغربة في فرنسا:

قضيت حياتي غريب ف أرض فرنسا — يا ويله من يدخل فرنسا غريب
لقيت كلام القوم شهد مكرر — لاكن عيونهم تشتعل لهاليب
مليون أوتيل مفتوح يتاوى جتتنا — وخدامينها كل واحد ديب
ياما انجليزي اتشال بدفتر شيكاته — وياما هندي رجعوه سرنديب
من راح لهم غدوه بنص اليوميه — بشربه سايطه والفروته زبيب
كام مغربي مسلم نطق بالشهادة — وياما جيرمان صلبوا تصليب

أتعـس عبـاد الله هنـاك الأجانـب أقولهـا والمـولى عليـا حسـيب!!

وفي قصيدة أخرى بالغة الروعة بعنوان عزرائيل وهي رؤية شعرية عميقة ومؤثرة تقف بجدارة على قدم المساواة بين أعظم قصائد الشعر العالمي.. حيث يتخيل الشاعر عزرائيل وقد أتاه في منامه على هيئة خواجة يحمل ملامح مشتركة من كل دول أوروبا التي سيطرت جاليات منها على مقدرات مصر في ذلك الوقت.. فقد كان هؤلاء الأجانب هم أصحاب البنوك وسماسرة البورصة ومالكو أهم المصانع.. لقد نسوا وهم رعايا دول أوربية مختلفة كل تناقضاتهم وتحالفوا على استغلالنا والتحكم في اقتصادنا وحياتنا.. وفي القصيدة جو سحري سريالي أبدعته عبقرية بيرم الشعرية.. فقد كان بيرم في هذا النص سابقا بشكل مستقبلي كل نماذج الإبداع المصري الحديث بأكثر من نصف قرن:

ف النـوم رأيـت عزرائيـل مركيـز أوروباوي

ضـوفره انجليـزي طويـل معـووج وسـبعاوي

وناب يشـيل ألـف فيـل أزرق فرنسـاوي

والفـم يبلـع فيـل في مجـره نمسـاوي!

عليـه قمـيص مـن سـواد فاشيسـت طليـاني

وجنبـه منجـل حصـاد مـن صـلب جرمـاني

وف خرجـه زواد زاد مـن بمـن بريطـاني

ومعـاه خنـاجر بـولاد مـن دقـه يـوناني!

قريـت عليـه السـلام قـام رد بلغـاري

طلبـت منـه الكـلام كلمـني بافـاري

شـــــــاورت باليـــــــد قـــــام شـــــــــاورلي هنغـــــــــاري

صـــــــــحيت أنا م المنـــــــــام أقـــــــرض ف أظفـــــــاري!!

لقد استيقظ الشاعر من غفوته مذهولا قارضا أظفاره في قلق ورعب حيث تجسدت له السيطرة الأجنبية المتعددة الجنسيات جامعة كل مفردات قوتهاالجبارة في فرد واحد.. ولن يكون هذا الفرد سوى عزرائيل نفسه حيث من المؤكد أننا سنلقي حتفنا على يديه.

هذا هو الشعر الخالد الذي لن يموت لا لمضمونه ولكن لما هو أهم وهو الإبداع الذي يقدم في طيه المضمن.. إنه سحر الشعر الخالد الباقي من عصور البشرية السحيقة حيث كان السحر واقاعا ملموسا في الحياة البدائية للإنسانية كما كشف لنا علم الأنثروبولوجي.. لقد خرج الفن من السحر ثم حل محله فبقيت آثار منه فيه.. وتظهر هذه الآثار في أعمال المبدعين بدرجات متفاوتة ولكنها تتجلى بقوة في أعمال العباقرة.. هذه هي المتعة التي لا تخطئها الروح في شعر العظماء.

هناك ميزة أخرى يتميز بها ذلك الشعر الملهم.. هي أنه شعر لا يموت بموت المناسبة التي قيل فيها.. وحتى وإن كان المضمون الذي يحمله ذلك الشعر لم يعد مما يهتم به الناس الآن.. إلا أن السحر الذي أودعته العبقرية فيه أثناء خلقه يظل يانعا داني القطوف!

هناك أمثلة كثيرة في إبداعات بيرم تحمل هذه الخاصية. من هذه الأمثلة مقطوعة بالغة القوة كتبها حين أراد بعض الرادكاليين الليبراليين المصريين في العشرينات من هذا القرن الدعوة إلى إقامة جمعية تعاونية أهلية تنشأ وتدير جمعيات تعاونية استهلاكية لحماية الجماهير من الجشع والاستغلال مما أثار

السفارة البريطانية الحاكمة لمصر في ذلك الوقت والتي قالت إن نظام الجمعيات التعاونية هو نظام اشتراكي سيفضى بالضرورة إلى الشيوعية الملحدة في بلد الأزهر الشريف وبإيمائه من الإنجليز قام.. للأسف الشديد.. أحد رجال الأزهر الموالين للاحتلال ليفتى بأن الجمعية التعاونية الاستهلاكية هي كفر بالله ومروق عن الدين!. وقبل أن أختار لكم بعضا من الكلام المعجز الذي جادت به عبقرية بيرم في هذا الأمر أريد أن أوضح شيئا.. يعرف أبناء هذا الجيل أن الجمعيات التعاونية الاستهلاكية نشأت ونجحت وخدمت ثم شاخت وفسدت أي أنها كظاهرة أتمت دورتها الجدلية كاملة.. وعلى الرغم من ذلك ظل شعر بيرم بعد انتهاء المناسبة وبعد اكتمال دوره الظاهر.. قويا ومبهراً!.

يقول بيرم مخاطبا ذلك المعلم الذي انبرى مدافعا عن وجهة نظر الاحتلال مبينا له الشريعة الإسلامية الصحيحة التي يتناساها:

لا ف الجوامع رأيت مثلك ولا ف الدير

عالم مسلم وبتعارض ف فعل الخير

ما دام فضيلتك بتاكل كستليته وطير

خلى الدريس والدره والفجل للخرفان!

***

طب وأنت مالك بتتفلحس وتتفلسف

وتخش ف اللي ما هو لك ليه وتتكشف

هيه نهار البلد دي لما تتبلشف

ح يجردوك م القاووق والجبه والقفطان!

لا والتلامه بتستشهد لنا بالدين

إنه أمر يبقى نص المسلمين جعانين

إن كنت فاكر شريعة العدل عن لينين

أنظر شريعة نبينا نازله ف القرآن!

***

كان النبي والصحابة يقعدوا ع الأرض

ما فيش لهم حد لا بالطول ولا بالعرض

متجمعين.. والغنى عند الفقير له فرض

والكل للكل إلا ف الحرام إخوان!

**

ولما تتوزع الحنطة وصاع التمر

كان اللي ياخده بلال قد اللي ياخده عمرو

والأمر لله وحده.. هوه صاحب الأمر

ينزل سماوى لا ديكريتو ولا فرمان!

***

ويقول أيضا عن أعضاء المجالس النيابية في عهده حيث يقدم بيرم هنا نموذجا حيا مازلنا نراه بيننا بعد مرور عقود كثيرة على رصده له:

فالبرلمان اللي فات عدينا كام سمسار

السمسرة صنعه أصلي.. والنيابه ستار

سمسار معاه الحصانة.. الحصانة جدار

يستر جرايم تدخل مرتكبها النار!

***

سمسار ف جيبه قضايا الناس ف أجنده

عن عمده ينشال وغيره يتعمل عمده

ومهندس الري يترحل لأوغنده

وإن تصدير ألف طن خضار!

سمسار بهيبه وكرامه يدخل الوزارات

يقفوا له صفين من بهوات ومن باشاوات

ويعين ابه الجهول في أرفع الدرجات

ولا تقولش الحكومة.. موظفينها كتار!!

***

وفي عمل آخر بعنوان (المنبوذين) حين اشتهرت حملة غاندي في الدفاع عن منبوذي الهند يقول فيه إن المنبوذين المصريين أكثر بؤسا.. ثم يدير بيرم أمام عيوننا شريطا سينمائيا نرى فيه مشاهد متتابعة لقوافل التعساء من الفئات المصرية في ذلك الزمن والناتجة عن التخريب غير الإنساني للمجتمع المصري من قبل الاستعمار الإنجليزي:

يا منبوذين الهند كفوا دموعكم

دي مصر فيها المنبوذين ملايين

من منبوذين حافيين يلموا سبارس

ومنبوذين ماسحين جزم دايرين

ومنبوين شبان معاهم شهايد

حُرُم عليهم يدخلوا الدواوين

ومنبوذين.. نسوان.. وظابط مباحث

داير وراهم من كمين لكمين

ومنبوذين ف البيت عشاهم فلافل

ف العيد.. وأيام السنة جايعين

يا غاندي يكفى صوم تعالى بلدنا

شوف اللي فيها من زمان صايمين

بلد دهبها انشال ودهبان حالها

ولسه فيها الإنجليز قاعدين!!

***

وعن البيروقراطية الباقية في مصر منذ آلاف السنين إلى الآن.. يستعرض بيرم أضابير البيروقراطية المركونة في الأراشيف منذ نصف قرن دون بت:

في دي الدوسيهات أشغالك وأشغالي

بقى لها خمسين سنه في وضعها الحالي

فيها معاش أرملة قالت يابو عيالي

وعرض حال شاب بائس م العمل خالي

ومشكلة وقف فاتها خورشيد الوالي

حاططها صاحبك وبيقول لك ونا مالي

دا حسني بيه المدير العام باعتهالي

ولسه عايزه لها إمضاء مستشار عالي

آدى النظام اللي خارب كل بيت مالي

ومرِّكب الفقر أمثالك أمثالي!!

ولا ينسى بيرم أثناء المسح الذي يقوم به لسلبيات المجتمع المصري أن يبدع قصيدة عن الصحافة وعلى الرغم من أنه كان أحد النجوم المتلألئة في سمائها لكنه لم يعفها من العقاب على سلبياتها وهو يشير بفهم ملهم إلى الأصل السماوي للصحافة حيث إن الله عز وجل هو الذي أصدر أول الصحف ويتعجب بيرم من تدهورها بالرغم من نشأتها السامية

بياضـــها الأبـــيض الناصـــع ف طهـــر الســـيدة العـــذرا

وأول مـــــن بـــــدأ بيهـــــا إلـــــه العـــــزه والقـــــدره

ومـــن ســـابع سمـــا نزلـــت لنـــا نشـــره ورا نشـــره

فســـبحان الـــذي أوصـــى وســـبحان الـــذي أســـرى!

شـــوف النازلـــه مـــن العـــالي بقـــت عاليهـــا ســـافلها

لصـــوص السمســـرة والمـــال بأمواهـــــا تشـــــغلها

ويــــــوم القـــــرش يحيهــــا ويــــوم القــــرش يقتلهــــا

ولمــــا تتــــوب وتتعفـــف تــوح تعلــن عــن الخمــره!

***

ولابد أن أذكر هنا أن علاقة بيرم بالصحافة انتهت نهاية مأساوية.. حيث طرد من الجريدة اليومية القومية الكبرى التي كان يعمل بها وقام بطرده كاتب أغاني متوسط القيمة يعمل رئيسا للتحرير.. ولم يعترض أحد!!

ولا يدهشنا هذا الأمر في مجتمع جاحد معاد لكل ما هو أصيل وجميل. ولكن حب بيرم الذي لا يحد لوطنه لم ينقص ذرة واحدة إزاء العوائق التي ألقيت في طريقه.. ويظل يقوم بدوره العظيم في توعية الوجدان المصري بالإبداع الشعري البالغ الرقي والذي يقوم في نفس الوقت بدور تنويري باهر ، ويلخص بيرم في موال مؤلم وفي وقت مبكر العالقة الحقيقية بين العرب وإسرائيل دون أوهام فيقول مخاطبا إسرائيل بلسان الاستعمار الغربي الذي زرعها والذي سيحمي أفعالها الإجرامية على المستوى الدولي:

وقالوا يا إسرائيل ملكك مالهش حدود

والمسلمين اللي حولك من جيرانك.. دود

أما السلاح تحت أمرك بالبلاش موجود

لو تدبحي المسلمين واحد ورا التاني

مين اللي يحكم عليكي والأحبة شهود!

***

وعلى طريق التنوير والتثقيف السياسي يقدم بيرم عملا عن رأس المال

الجبان الذي يرتعش من أية اضطرابات بسيطة

جبان يفزع ويتخبى إذا هب النسيم هبه

ولما تعصف الأرياح يخلى حيته قبه!

***

ولما يقولوا دي مظاهره بريئة من بنات طاهره

بنوك القطر والقاهرة يحطوا القفل والضبه!

***

ولو عيل بزماره نفخ في أيها حاره

يقول الليلة فيه غاره ونا اللي ح أكل الضربه!

***

خطيب يخطب ف شيء تاني ف موضوع مصري سوداني

تقول البورصة آه ياني ويا ويلي من الخطبه!

***

تجاوبها برص تانيه ولو في آخر الدنيا

ووتراذل بريطانيا وأمريكا وأوربا!!

***

متوهما أنها الضربة القاتلة التي ستنزل على أم رأسه في أية لحظة!.. ومن نوعية المخاوف التي اختارها بيرم للتدليل علىذلك الجبن.. ندرك دون أن يخبرنا

الشاعر صراحة بأن رأس المال لا يحس الأمان بسبب شعوره الداخلي بأنه لص!:

وفي عمله الفذ.. توت عنخ آمون.. يلطم بيرم المصريين بدافع الحب الجارف كما تلطم الأم ولدها لكي تدفع به إلى الأمام.. وتوت عنخ آمرن قصيدة قد لا يوافق على نشرها رؤساء تحرير الصحف الحاليون بالرغم من مرور أكثر من ستين سنة على كتابتها ذلك لأن كلام بيرم في هذه القصيدة سيجئ على (الدمل) كما يقول المصريون في فصاحة وبلاغة نادرتين. يقول بيرم عن اكتشاف مقبرة تت عنخ آمون مخاطبا فرعون:

من عهد ما كتفوك ف القبر يا فرعون

داست بلادك دول من كل شكل ولون

وخلصوا منا تار موسى وتار هارون

وبعد جور الزمان واللي حرى فينا

ظهرت لما بقى لك في المنامه قرون!

***

في مصر كنت الملك لك جيش لك حامية

وف دولة غير دولتك.. ما تتعمل موميا

وأمه غير أمتك.. ما تزرع الباميه

ولما خشوا عليك المقبره يلاقوك

نايم مفتح.. ولاكن في بلد عميا!!

وهكذا يجيء إبداع بيرم المتميز وهو يحمل دائما مضمونا وطنيا وثوريا أصيلا.. ولكن المضمون الوطني لا يكفي لخلود الشعر كما لم يشفع لنديم دوره المبهر في الثورة العرابية في جعله أكبر الشعراء. لقد كانت مضامين شعر بيرم كلها تصب في تيار حركة التحرير والتنوير التي حمل مشاعلها أفذاذ من أبناء الوطن من نهاية القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين.. وكان بيرم فارس الحلبة لحقبة كبيرة من عمر هذا الوطن.

ونعلم جميعا أنه حكم عليه بالنفي.. ولولا أسباب بيروقراطية في مجال العلاقات الدولية وقت ذاك.. لتمت تصفيته الجسدية دون إمهال.

ولا يقول لي أحد إن السبب في هذا النفي هو مجرد المضمون السياسي للشعر الذي هجا به بيرم العائلة المالكة فلو جاء هذا الهجاء في شعر ركيك وباهت لما اهتم به أحد.. ولما اهتزت له الدولة على أعلى مستوياتها.. ولما تزلزلت بفعله قوائم العرش في مصر.

لم يكن بيرم متضررا من مواجهته فقط لأعداء الوطن من الإنجليز والسرايا.. فقد كان له بجانب ذلك عداء أرباع المواهب الذين يفوقون الهاموش عددا في كل العصور وفي كل محفل مجاهدين بكل ما والذين يفرضون غوغائيتهم في كل محفل مجاهدين بكل ما لديهم من إحساس بالنقص والدونية في محاولات دنيئة للتقليل

من قيمة الموهوبين ولعرقلة بروزهم بكل الوسائل المنحطة وهي الضريبة التي فرضها الله على عباده الذين منحهم هبة التفوق.

يقول سيجموند فرويد بلسان حال هؤلاء الحاقدين عندما يظهر بينهم شخص متفوق:

نحن نعلم أنه متفوق.. ولكن فليأخذ تفوقه معه ويذهب إلى الجحيم!

وقد عانى بيرم أكبر المعاناة من أشكال النكران والجحود التي حاصرته.. وقد كان مفهوما جدا بالنسبة لشخص كبيرم يتمتع بموهبة كبيرة لم يتحملها الكثيرون.

ويجرؤ أحد كبار المغتاظين من موهبة بيرم على الدعوة لتنصيب باهت الموهبة أميرا على الزجالين.. يحدث ذلك في ذروة عنفوان موهبة بيرم المتقدة مما ينتج عنه ذلك البيت الشديد المرارة الذي يقوم فيه:

ويبقى ابن ام بثينة أمير.. ونا.. م الرعية!

ولبيرم أعمال أخرى مجيدة لم يتسع الوقت لعرضها وهي مقاماته الفريدة وقصصه الاجتماعية المعجزة والتي لم يأت أحد من بعيد بنظير لها.

تبقى قضية لابد من اقتحامها لكثرة ما تحملت من مغالطات ومن أحكام جائزة وهي التفضيل غير العادل للشعر المكتوب بالفصحى الرسمية على الآخر المكتوب بالعربية المصرية.. ومن حق أنصار الأخير أن يقولوا بأن شعر العربية المصرية هو الأكثر قيمة لأنه يكتب باللغة الحية الفاعلة في حياتنا والسائرة نحو تطور دائم. أما أنا فأقول: إن الشعر هو الشعر.. أيا كانت اللغة أو اللهجة التي قيل بها.. نحن لا نستطيع أن نفضل قصيدة فرنسية على أخرى إيطالية أو إنجليزية بسبب اللغة.. إن الفيصل في تفضيل شعر على آخر هو القيمة التي عليها موهبة الشاعر وهو القدر من السحر الجميل الذي منحته لروحنا القصيدة مهما كانت اللغة المكتوبة بها.. ولذلك فأنا لا أرى أي خطأ في أن أقارن بين أعمال بيرم المصري وبين أعمال تشوسر الإنجليزي أو دانتي الإيطالي أو ابن الرومي العربي..

إن المفاضلة بين بيرم وبين ما يسمون بـ (زجالي) عصره ليست إلا حصرا غير مبرر في ركن واحد من أركان المكان الأربعة.. لهذا.. فأنا أرى أن المفاضلة يجب أن تكون بين بيرم وبين كل من عاصروه من شعراء بما فيهم شعراء اللغة الرسمية.

إن العربية المصرية التي يكتب بها بيرم وشعراء آخرون ليست لغة أجنبية عن العربية لكنها لهجة فقط.. لهجة تحمل بعض الاختلافات الطفيفة.. وأزعم أنها أقرب اللهجات إلى اللغة الأم وأن الفارق بينهما ليس إلا فارقا في النطق فقط.. إن المترادفات وطريقة بناء الصور الشعرية وبحور النظم عند شعراء العربية المصرية.. هي عربية.. عربية.

كنت قلت فيما سبق أنني لن أعقد مقارنات بين نماذج

لبيرم ونماذج للآخرين.. ولكني في نهاية هذه الدراسة وجدت إغراء كبير في أن أرجع في كلامي لمرة واحدة فقط.. والذي جعل ذلك الإغراء شديدا هو أنني سأقرن بين عملين شعريين في موضوع احد.. أولهما.. لأكبر شعراء الفصحى أحمد شوقي والآخر لبيرم التونسي.. وسأحاول أن أنتقي ما بدا لي أنه أهم الأبيات والمقاطع التي جاءت في القصيدتين.

يقول شوقي في الزعيم الهندي الأشهر المهاتما غاندي:

بنى مصر ارفعوا الغار وحيوا بطل الهندي

أدوا واجبا واقضوا حقوق العالم الفرد

أخوكم في المقاساة عرك الموقف النكد

وفي التضحية الكبرى وفي المطلب والجهد

وفي الجرح وفي الدمع وفي النفي من المهد

وفي الرحلة للحق وفي مرحلة الوفد

قفوا حيوه عن قرب على الفلك ومن بعد

وغطوا البر بالاس وغطوا البحر بالورد

***

سلام النيل يا غاندي وهذا الزهر من عندي

وإجلال من الأهرا... م.. والكرنك والبردي

ومن مشيخة الوادي ومن أشباله المرد

سلام حالب الشاة سلام غازل البرد

ومن صد عن الملح ولم يقبل على الشهد

سلام كلما صليـ... ت... عريانا وفي اللبد

وفي زاوية السجن وفي سلسلة القيد

ويقول بيرم:

السلام لك والسلامة من هنا ليوم القيامه

ياللي أظهرت الكرامة بعد عهد المرسلين!

***

ياللي من لعبك بمغزل تطلع البورصات وتنزل

فوق دماغ لندن.. وتغزل لانكشير الغزالين!

فيلسوف ما يخيبش قولك كل فلسفتك في نولك

والتلاميذ اللي حولك بالمكاكيك شغالين!

***

لنجليز عايشين ف لذة عندهم أسطول وعزه

وأنت تضربهم بنعزه سودا بنت أربع سنين!

***

ومن هنا تيجي المقالب واللي مغلوب يبقى غالب

واللي مطلوب يبقى طالب والهزيل ياكب السمين!

***

لنجليز تاخد ما تدي بالحفان من كل هندي

واتنبح صوتك يا غندي ما التقيتش المنصفين!

***

قول ما دام الحق ضايع والغرض بيع البضايع

الحرام ساتر وسايع ولا نمشي عريانين!

***

يا زعيم الهند صومك حبب العالم ف قومك

وانتهت حجة خصومك إللي باتوا ملبوخين!

***

كلهم واقعين ف حيرة يعقدوا جلسات كبيرة

فوق موائد مستديره يعني لسه محلقين!

***

يغضب الحاكم لنصحك يحسبك ويعود يصالحك

وأنت تستعجب وتضحك ع الجبابرة القحطانين!

***

يحسبوك طالب جراية ترعبك هزة عصاية

يلتقوك يا غاندي آيه في الجهاد صايم سجين!

***

كام زعيم ف الدنيا مثلك يرضى ياكل زي أكلك

ولا يلبس زي شكلك كلهم متحفلطين!!

***

في كلمة سريعة عن الفرق بين العملين أقول:

إذا تجاوزنا عن الشكلية التقليدية التي تلتصف بالشعر الرسمي العامودي كقدر.. وبين السهل الممتنع الملازم لجمال العربية المصرية فإن شوقيا ذكر السجن ومرحلة الوفد ومعركة الملح ومعاناة في حياة الزعيم الهندي بشكل عام وسريع.. أما بيرم فعلاوة على الشعر البالغ الجمال فقد قدم تفاصيل كثيرة واعية تؤكد معرفته الوثيقة بحركة (ساتيا جراها) التي تزعمها غاندي.. كما دل عمله على متابعة مسئولة لأحداث حركة النضال الهندي ضد الاستعمار

البريطاني.. هذا ليس غريبا على شاعر مثل بيرم تركزت كل همومه الحياتية في الدفاع عن قضية تحرير شعبه من الاحتلال والتخلف..

ولا ينهى شاعر الشعب قصيدته الرائعة دون أن يقتنص فرصة المقارنة بين.. غاندي.. الزعيم الناسك الذي ضرب المثل في الزهد وإنكار الذات.. وبين زعمائنا الباشوات.. فهم كلهم.. (متحفلطين!) وهي مقارنة لن تخطر بالطبع على بال شوقي بك ربيب السراي الذي قال عن نفسه:

أأخوان إسماعيل في أبنائه ولقد ولدت بباب إسماعيلا!!

ويقول شوقي قولته المشهورة: إنني أخشى على العربية من بيرم!.. أنا أرى أنه لم يخش على العربية.. بل خشى على نفسه!

إذا كنت قد أعلنت فيما سبق من هذه الوريقات المتواضعة أنني لا أعلى من شأن شعر على آخر بسبب اختلاف اللغة أو اللهجة ولكني أفعل ذلك فقط بسبب المتعة الروحية التي يمنحها لنا الشعر بما هو كذلك..

أنا لا أعرف مقدار ما لرأيي من قيمة عند البعض كبيرة أو متواضعة ولكني أعلنه مرتكزا على قاعدة الصدق.. والرأي عندي بأمانة هو أنه من الظلم مقارنة بيرم بزجالي عصره فقط.. ويجب مقارنته بكل من كتب الشعر في مرحلته.. ولن يكون خاسرا..

وعلى هذا الأساس.. فأنا أعلن في النهاية.. وبقوة.. أن محمود بيرم التونسي هو أكبر الشعراء الذين ظهروا في ذلك النصف الأول من القرن العشرين.. على أرض مصر.

٤

ميديا من العصر اليوناني إلى بيرم التونسي

مُحَمَّد السيد عيد

(١)

مسرحية عقلية مسرحية سيئة الحظ، فلم يقف عندها أحد إلا وقفات خاطفة. وهذا – على سبيل المثال – ما كتبته فاطمة رشدي صاحبة الفرقة التي قدمتها والنجمة التي قامت ببطولتها: «... سافرنا إلى باريس حيث فوجئنا في الفندق الذي نزلنا فيه بالشاعر العربي بيرم التونسي يفد علينا مرحبًا، وعرفنا منه الحياة القاسية التي يحياها في منفاه. فطلب منه عزيز أن يكتب لنا روايتين بالزجل، واختار له فكرة روايتين ونقدناه عربونا سخيًا... وبينما نحن في باريس إذا ببيرم يفاجئنا في الفندق بالروايتين وهما: ليلة من ألف ليلة، وعقيلة.. أما في رواية عقيلة فلن أنسى منظرًا رائعًا صممه لي عزيز يرمز إلى جامع سيدي أبي العباس بالإسكندرية (١)، ولا يذكر أحمد يوسف – وهو من أهم المصادر عن بيرم – إلا اسم المسرحية، أما الدكتور يسري العزب صاحب أول رسالة علمية عن بيرم فيقول: «... أثناء عمل بيرم في مصنع للبسكويت يرسل له (عزيز عيد) مخبرًا إياه بنجاح مسرحيته (ليلة من ألف ليلة) ويطلب منه وصاحبه أو موند (يعني أدموند تويمه) التفرغ تمامًا للكتابة للفرقة ويمدهما بباقي أجرهما عن النص الأول، فيترك بيرم العمل في المصنع، ويهرب مع صديقه إلى الريف ويستأجران مسكنًا معقولًا مسرحية عقلية ويرسلانها للفرقة فلا يصل الرد من

القاهرة لمدة ثمانية أشهر»(٢).

كما يقول في موضع آخر:

«كما أشرنا إلى صداقة بيرم وعزيز عيد التي أثمرت أوبريت «ليلة من ألف ليلة» التي مصرها مع أدموند تويمه بعد إعادته إلى المنفى (١٩٢٤) وقدمتها فرقة «فاطمة رشدي»، وكذلك أوبريت «عقيلة» التي أخرجها «عزيز عيد» لنفس الفرقة»(٣).

وهناك كتب أخرى عن بيرم لم تشر مطلقا لهذه المسرحية، ولا شك أن الجميع معذورون في هذا لعدم وجود النص بين أيديهم، وعدم إشارة المراجع الوسيطة إليه. لذا فأنا أرجو أن تكون طباعة هذا النص خطوة على طريق التعريف بمسرح بيرم وتحقيق تواريخه وملابساته.

يشير غلاف هذه المسرحية إلى حقيقتين، هما:

١- تقديم هذه المسرحية على المسرح عام **١٩٣١** (وهذا يطابق التاريخ الذي ذكرته فاطمة رشدي).

٢- اقتباسها عن ميديا **Medea** وسوف نهتم في الصفحات التالية بالتعرف على أسطورة ميديا، وأهم معالجاتها في المسرح قبل بيرم، ثم دراسة مسرحية عقلية في ضوء هذا لنتبين مدى أصالة كاتبنا ومسرحيته، ونقف على جمالياتها.

(٢)

أسطورة ميديا أسطورة إغريقية قديمة، تروى أن أحد الملوك (بلياس) تنبأت له عرافة الآلهة أن هلاكه سيكون بسبب رجل ينتعل خفًا واحدًا. وبعد

فترة من الزمن يصادف بلياس هذا الرجل ذا الخف الواحد، فإذا هو ابن أخيه، جاسون. فيسأل الملك ابن أخيه: «ماذا تفعل لرجل أنبأك الوحي أنه ربما يقتلك».

فيضحك جاسون وهو لا يعرف ما وراء السؤال، ويجيب: «أبعث به ليحضر الفروة الذهبية» والفروة الذهبية مكانها في كولخيس (عند الطرف الشرقي من البحر الأسود) والرحلة إليها محفوفة بالأخطار التي يستحيل التغلب عليها، كما أن الفروة نفسها يحرسها تنين أسطوري يهلك كل من يقترب منه، لذا كانت الرحلة إلى كولخيس لإحضار الفروة الذهبية تعني التخلص من خصم الملك الذي يريد القضاء عليه. ولذا أيضًا أمر الملك بلياس ابن أخيه أن يذهب إلى كولخيس ليحضرها. قطع جاسون الرحلة المستحيلة إلى البلاد القصية مع نخبة من أبطال اليونان، خاضوا في الطريق إليها المغامرات المستحيلة. وحين وطأ هو وزملاؤه الأرض سألهم ملك البلاد عن غايتهم، فأجابه جاسون، ولم يكن يعلم أن هذه الفروة هي أغلى عند ملك كوخليس من كل شيء.

وقرر الملك أن يتخلص من جاسون قبل أن يصل إلى الفروة، فاشترط عليه شرطين.

- أن يحرث قطعة أرض بمحراث يجره ثوران متوحشان تخرج من فمهما ألسنة اللهب تحرق من يقترب منهما.
- أن يبذر في هذه الأرض أسنان التنين (وهي أسنان تنبت رجالا مسلحين قادرين على القضاء عليه لو نجا من الثوريين).
- في هذه الأثناء كانت ميديا ابنة الملك إيتسس هذا قد رأت جاسون وأعجبت به وقررت مساعدته.

كانت ميديا ساحرة، على علم بالأعشاب وخواصها، ولديها القدرة على أن تصنع منها المواد العجيبة، ولذا فإنها حين ذهبت إلى جاسون قبل أن يبدأ مهمته أحضرت له معها صندوقًا صغيرًا به دهان يقي من يستخدمه من الاحتراق، ومن ضربات السيوف، ووعدها جاسون أن يصحبها معه إلى بلاده لتكون زوجته مقابل هذه المساعدة.

وبعد أن انتصر جاسون على الثيران، والرجال الذين نبتوا من أسنان التنين، أصبح مستعدًا لآخر مرحلة في مغامرته وهي مواجهة التنين الذي يحرس الفروة الذهبية. وتقدمت ميديا لتساعده للمرة الثانية. فقد كانت هي الوحيدة التي تقترب من التنين وتقدم له الطعام. خلطت ميديا التنين بمواد مخدرة جعلته يغفو، مما أتاح لجاسون أن يأخذ الفروة الذهبية دون عناء. ولأن الوقت كان غاليًا فقد فر جاسون ورجاله من البلاد قبل أن يعلم بالأمر مليكها. وصحبته في رحلة العودة حبيبة القلب ميديا.

وللمرة الثالثة قررت ميديا أن تساعد حبيبها، فأخذت معها شقيقها أليبرتوس الصغير عند الفرار، ولما وجدت أباها يمعن في مطاردة سفينة الحبيب ويكاد يلحق بها أخرجت مدية وقتلت شقيقها، ومزقته إربا، وألقته في البحر لتضطر والدها أن يتوقف ويجمع أشلاء ابنه، إذ كان الناس يعتقدون في هذا الزمان أن الذين لا يدفنون لا تستقر أرواحهم في العالم السفلي. وبهذه الحيلة البشعة تمكن أبطال سفينة الأرجو من الهرب والنجاة.

وعادت السفينة إلى بلاد اليونان.. واكتشف جاسون أن عمه الملك قد قتل شقيقه (أبا جاسون) أثناء السفر. وللمرة الرابعة قررت ميديا أن تساعد زوجها، خاصة أنها كانت تريد له أن يصبح ملكًا. ولجأت إلى السحر والحيلة.

فقد أحضرت حيوانًا صغيرًا وذبحته أمام بنات الملك، وقطعته، ثم ألقته في

ماس مغلي، وسكبت مادة سحرية معها في الماء فخرج الحيوان مرة أخرى حيًا يقفز ويجري. وأقنعت البنات بأن هذه الحيلة تعيد الشباب إلى أي حي مهما بلغ سنه، مما دعاهن إلى التفكير في إعادة الشباب إلى ابيهن، فقمن بقتله بأيديهن لتعيد إليه ميديا الشباب، لكن ميديا لم تفعل شيئًا لأجل إنقاذه، وهكذا هلك الملك بيد بناته. وثار الشعب على جاسون وميديا، وبدلًا من أن يوليه الحكم طرده وزوجته فلجأ معًا إلى مدينة كرونثه.

في كورنثة أحسن الملك كريون استقبالهما، وأنجبت ميديا لزوجها ولدين، لكن القلب الذي لا يستقر على حال لم يلبث أن مال، فقد كان لمليك البلاد ابنة تدعى جلوكي **Glouce** أراد أن يزوجها للبطل جاسون، وبالفعل أحب جاسون هذه الفتاة لأن حب ميديا كان قد فتر في قلبه.

وحاول جاسون أن يغري زوجته بالمال لترحل عنه، كما حاول أن يقنعهابأنه سيتزوج من جلوكي لمصلحة أولادها، وشعرت ميديا أن زوجها ليس سوى نذل قابل تضحياتها بالاستهانة، وكافأها على وفائها بالخيانة فقررت الانتقام.

أهدت ميديا لجلوكي ثوبًا رائعًا كانت قد نقعته في سائل سام، وما إن ارتدت العروس هذا الثوب وسرى فيه الدفء حتى اشتعل نارًا أحرقتها، وعجز الجميع عن إطفائها.

ويقال إن ميديا قتلت ولديها أيضًا لتسبب لزوجها الآلام الموجعة، ثم فرت في عربة سحرية. وهناك رواية أخرى تقول أنها لم تقتل ولديها لأن قلبها لم يطاوعها، فأخذتهما وفرت (٤٠).

هذه هي الأسطورة التي ألهبت خيال الكتاب في كل العصور.. فكيف

تناولها عمالقة المسرح قبل بيرم؟

إن أهم المعالجات قبل بيرم ثلاث:

ميديا.. يروبيدس (اليوناني)

ميديا.. سنيكا (الروماني)

ميديا.. كورنكي (الفرنسي)

وسنلقى نظرة سريعة على هذه الأعمال الثلاثة قبل الدخول إلى مسرحية كاتبنا العربي.

(٣)

عاش الكاتب اليوناني يوربيدس في القرن الخامس قبل الميلاد، في عصر سادت فيه الفلسفة السوفسطائية (٥). وهي فلسفة شكية، تعطى اهتمامها الأكبر للإنسان، بعد أن كانت الفلسفات السابقة تولى جل اهتمامها للآلهة. وقد نتج عن تعاليم هذه المدرسة الفلسفية أن اتجه يوربيديس لتقديم نماذج بشرية تحب وتكره وتتألم وتغار، واجتهد في تصوير المشاعر الإنسانية بعد أن كان الكتاب السابقون يعطون الصدارة للتعبير عن القيم الدينية والتغني بعدالة الآلة. ولذا رأينا النساء يحظين بأكبر مساحة في أعمال الكاتب، الذي وجد فيهن مادة خصبة للعواطف والمشاعر والانفعالات الإنسانية التي تصل على أقصى درجات الحدة.

ومن الشخصيات النسائية الهامة في مسرح يوربيديس: ميديا.. وقد كتبها عام ٤٣١ قبل الميلاد «وكانت هي المسرحية الأولى من رباعية تضم معها: فيلوكتيتس، وديكتوس، والنساء وقت الحصاد.. سرعان ما أخذت مكانتها

كنمط من أروع ما حققته عبقرية فنان في التراجيديا اليونانية (٦).

يبدأ يوربيديس مسرحيته قبل نهاية الأحداث مباشرة، فها نحن في كورنثه، بعد أن تمت خطبة جاسون لابنة كريون ملك المدينة، ويروى على لسان مربية ميديا موجز قصة التعارف بين ميديا وجاسون كي يمهد للأحداث القادمة.

وتبدأ الأحداث الفعلية بدخول أحد الخدم ليخبرنا بأن كريون حاكم البلاد قد عقد العزم على طرد ولدي ميديا وأمهما خارج كورنثه. ويقدم كاتبنا بطلته صوتيًا قبل ظهورها على المسرح بجمل يحرص على أن تعبر عن حدة طباعها وعواطفها.

«ويلاه.. ما أشقاني وما أفدح أحزاني.. ما أتعسني.. ليت الموت يطويني».

«.. أنتما أيها اللعينان، أنتما يا ولدي، يا من أنجبتكما أم بغيضة، فلتهلكا مع أبيكما، وليأت الدمار على البيت كله» (٧).

«لقد ارتبطت بأعظم الإيمان بهذا الزوج الملعون.. ليتني أراه يوما مع عروسه وقد تمزقا أشلاءً وينهار عليهما القصر بما فيه ركامًا، فلقد تجرأ عليّ بالإهانة..» (٨).

ثم تدخل ميديا لتحاور الكورس، وهو عبارة عن مجموعة من نساء كورنثه، وتتمكن من أقناعهن بأنها أهينت، وأنهن يجب ألا يلمنها إذا وجدت حيلة لتنتقم من زوجها. وتتصاعد الأحداث مؤكدة على ضرورة نفي ميديا دون انتظار، إلا أن ميديا تنجح في طلب مهلة يسيرة لتدبر أمرها.

في هذا الوقت يأتي إلى كورنثه الملك إيجيوس ملك أثنيا، وتعرف ميديا أنه لا ينجب، فتطلب منه أن يعدها بالحماية في بلده مقابل أن تساعده بحكمتها

على الإنجاب، فيعدها الرجل المشوق للولد. وهنا تضرب ضربتها، إذ ترسل الهدايا للعروس، وتعلن عزمها على الرحيل في هدوء إذا وافق الملك على عدم نفي ولديها، ورغم أن جاسون يعارض فكرة إرسال الهدايا في البداية إلا أنها تتمكن من إقناعه بضرورة إرسالها، وهكذا يصل الحدث إلى قمته حين تحترق العروس.، ويأتي أحد الخدم ليخبرنا بما حدث، ثم تندفع ميديا من المسرح إلى داخل القصر لتقتل ولديها بيديها، ثم تفر بالعربة السحرية تاركة زوجها ينعي حظه البائس، بينما يردد الكورس:

«هكذا تجري بما شاء الله

هذه الأقدار في دنيا البشر

يتولى الحكم فها من علاه

ونحار نحن فيها ونتوه

فهي لا تجري بما كنا نريد

وتوافى بالذي لا نطلب» (٩)

إن المكان هنا واحد، والزمن قصير جدًا ليسمح بأقصى قدر من تكثيف الأحداث، والراوي يسهم بدور هام في سرد الماضي، ونقل الأحداث التي تتم بعيدًا عن أعيننا، خاصة موت العروس، كما أن الكورس يلعب دورًا هاما في إبراز مكنونات النفس لدى ميديا.

والملاحظ أن يوربيديس لم يظهر شخصية العروس أبدًا على المسرح، كما أنه أعطى أكبر مساحة من عمله لميديا. واهتم اهتمامًا بالغًا بتصوير عواطفها كامرأة خانها زوجها، وكأم تحب ولديها ويتمزقها صراع بين الأبقاء على الطفلين

بدافع الحب أو قتلها بدافع الانتقام:

«... أرحل عنكما مسكينة ذليلة فتحرمان مني إلى الأبد، منفية إلى أرض أخرى قبل أن أسعد بكما، وأمتع النظر بطلعتكما البهية، قبل أن احتفل بيوم زفافكما.. قبل أن أزين لكما عروسيكما، قبل أن أحمل المشاعل في مركب عرسكما. يا لشقائي. ما أعظم التعاسة التي أوردني فيها عنادي.. أي ولدي.. لقد ربيتكما وضاعت تربيتي سدى.. لقد تعذبت ونال مني الوهن والألم كل منال، وقاسيت ساعة ولادتكما مر الأهوال.. دون طائل.. ويلي.. لماذا تشخصان إليّ بأبصاركما؟ لماذا يا ولدي؟ لماذا توجهان لي آخر بسمة في حياتكما؟ لماذا؟

(تستسلم للبكاء – يبتعد الولدان قليلًا.. تستدير إلى الكورس) ما اتعسني.. ما أشقاني. ماذا أفعل؟ لقد خذلني قلبي يا رفيقات عندما رأيت الفرحة تتألق في عيونهما» (١٠).

لقد كان يوربيديس موفقًا كل التوفيق في تصوير ميديا على هذا النحو، لأنه لو جعلها امرأة بلا عاطفة لما أحسسنا بعمق المأساة.

وفي مقابل هذه الشخصية النسائية الحية نجد بطل مسرحيتنا، جاسون وهو رجل وصولي، عديم الوفاء، يجمع إلى خيانته بلاغة القول كالسفسطائيين، حتى ليقلب الباطل حقًا، وعلى قدر نذالته تكون معاناته.

ولا يختلف كريون ملك البلاد عن جاسون، فهو رجل قاسي القلب، يأخذ من المرأة زوجها ثم يريد أن يطردها خوفًا على ابنته، لذا كانت آلامه تعادل جبروته، إذ رأى ابنته تحترق أمامه دون أن يتمكن من إنقاذها.

وكما نرى في مسرحيتنا المجرمين نرى أيضًا الضحايا، فالعروس التي

احترقت لأن أباها أراد لها جاسون زوجًا ضحية، وولدي جاسون وميديا ضحية، وهذه الضحايا هي التي تصنع المأساة.

لقد تمكن يوربيديس حقًا من أن يوظف الأسطورة لكي يعبر عن النفس الإنسانية، وما فيها من تقلب، ووصولية، وطمع بما في أيدي الآخرين، ولكن يعبر أيضا عن عواطف المرأة الغيورة التي تصل إلى الذروة. وعن يوربيديس أخذ سينكيا (ت ٦٥ ق.م)، فالأحداث عنده تدور في نفس المكان: كورنثه، أمام بيت جاسون، والشخصيات هي نفس الشخصيات ، فيما عدا شخصية إيجيوس الذي استغنى عنه.

وقد انكمش دور الكورس في مسرحية سينكيا إلى حد بعيد، كما أنه لم يعد مشاركًا في الحدث كما كان عند سابقه. واحتلت ميديا مساحة أكبر مما رأينا عند يوربيديس، وأصبح دور جاسون شبه هامشي، إذ لم نره على المسرح إلا في الفصل الثالث، ثم الفصل الخامس.

تبدأ مسرحيتنا بميديا تستنزل اللعنات على العروس ووالد العروس والزواج وجاسون، ثم نراها تعود فتذكر جاسون بالخير، وتلقى عبء الجريمة كلها على كريون، ويدخل كريون لينبئها بأمر الطرد– كما رأينا من قبل– فتستمهله حتى تدبر أمرها، وخلال هذا اليوم تتم جريمتها، والخلاف في الأساس بين مسرحيتي سينيكا ويوربيديس هو هذا المزاج الروماني الدموي العنيف الذي يسيطر على مسرحيتنا. فميديا لا تقتل ولديها بعيدًا عن الجمهور كما هو الحال في النص اليوناني، بل تقتلهما على المسرح، وتمزق أحدهما إربًا أمام أبيه إمعانًا في الانتقام. لقد كان هذا المزاج الدموي العنيف هو العامل الأكبر في تصوير ميديا بصورة أقل روعة من الأصل اليوناني، فلم نعد نرى هذا التردد والصراع الذين يتعملان في نفس الأم، بل رأينا الجانب الشرس وحده. مما قلل من

إحساسنا بإنسانيتها.

وعن يوربيديس وسينكيا أخذ بيير كورني (١٦٠٦ – ١٦٨٤)، لكنه تصرف في الأحداث بما رآه يجعل المسرحية أكثر تماسكًا. وقد أررحنا كورني حين عقد بنفسه مقارنة بين مسرحيته والمسرحيتين الآخريين (١١) وهذه أهم نقاط المقارنة.

* يقتفي كورني أثر سابقيه في إدارة الأحداث في مكان عام، وكسر، حدة المكان في مشهد واحد فقط تدبر فيه ميديا سحرها، إذ رأى أنه من غير المعقول أن تقوم ميديا بالأعمال السحرية في مكان عام.

* أعطى كورني قدرًا أكبر من الاهتمام بالهدية حتى لا يبدو حذر كريون غير متناسب مع الحدث فجعل العروس تعجب بثوب ميديا، وتجعله ثمنا للعفو عن ولديها.

* جعل كريون هو الذي يعطي لميديا المهلة بدلًا من أن تطلبها هي، تهوينًا عليها من قسوة الظلم.

* أخذ شخصية إيجيوس من يروبيديس لكنه لم يجعله عابر سبيل، بل جعله سجينًا وأضفى على دوره أهمية وتفاصيل إضافية.

* أضاف بعض الشخصيات.

* جعل جاسون يصاحب أحد الأصدقاء (بوليكس) خارج المدينة ليجعله بعيدًا عن كريون وابنته لحظة موتهما.

* يعترف كورني بأنه أخذ الكثير من عبارات سينكيا، وحاول أن يرتفع بأسلوبه كي لا يبدو هناك اختلاف في المستويات اللغوية.

وبعد فهذه هي أهم المعالجات المسرحية لمأساة ميديا قبل بيرم، فلنر إذن ماذا فعل كاتبنا العربي.

(٤)

أراد كاتبنا أن يضع المسرحية في جو إسلامي، لذا بادر بأن جعل المكان والزمان غير محددين، مما جعل الأحداث تبدو وكأنها شيء من ضرب الخيال. والحقيقة أن كتاب المسرح في أوائل هذا القرن كانوا يميلون كثيرًا إلى إدارة مسرحياتهم المقتبسة في مكان وزمان مجردين كما نرى في العشرة الطيبة وغيرها من الأعمال التي تدور في إطار تراثي. بناءً على هذا أصبح المنظر عبارة عن ضريح أحد الشيوخ في مكان ما بدلًا من أن يكون أمام بيت جاسون. وكان من الضروري أن يعطى كاتبنا أبطاله أسماء إسلامية، وهكذا أصبحت الأسماء كالتالي:

كريون ← الملك المظفر

جاسون ← الأمير ضرغام

كريوز (العروس) ← الأميرة ثريا

ميديا ← عقيلة

المربية ← عويشة

الولدان ← سهام، سليم

كما أضاف بيرم ضخصية جديدة هي شخصية أبو فراج، الحكيم أو العراف الذي يذكرنا بشخصية كريون في مسرحية أوديب، فهو شاهد على ما مضى، قارئ لما هو آتٍ، لا يكف لحظة عن قول الحق وإبراز الظلم في

تصرفات الأبطال.

ويبدأ الكاتب العربي الكبير بداية تخصه وحده، فالأمير ضرغام قد ترك زوجته وولديه ومضى دون أن يعرفوا له مكانًا. فخرجت الزوجة ومعها ولدها وبنتها للبحث عن الزوج المفقود. وعند فتح الستار نرى ضرغام في المملكة التي يحكمها الملك المظفر وقد نجح في الوصول إلى مرتبة قائد الجيش. كما نعرف أنه خطب ثريا ابنة المظفر، وسوف يعقد قرانه عليها في نفس الليلة. ويسأله أبو فراج عن عقيلة فيخبره أنه قد قرر الخلاص منها.

وبعد مشهدين تدخل ثريا لتزور ضريح الشيخ أبو المكارم، وتدخل عقيلة قادمة من سفرها الطويل، وتلتقي المرأتان، وتبث كل منهما شكواها للأخرى دون أن تعرف شخصيتها، ثم تتعرف كل منهما على الأخرى، ويترتب على هذا التعرف تحول إذ تتبدل العواطف والتعاطف إلى عداء مما يذكرنا بما قاله أرسطو في كتابه "فن الشعر" حين أكد أن التعرف المقترن بالتحول يعد أقوى أنواع التعرف لأنه يترتب عليه تبديل مسار الأحداث.

إن هذا الفصل الأول ابتكار خالص لبيرم ليس له مثيل في المعالجات السابقة. وليست هذه هي الإضافة الوحيدة للأحداث، فهناك المزيد من الإضافات والتعديلات، وهذا بيانها:

* يثور الشعب ويوشك أن يفتك بها فتأتي إليها ثريا محذرة، مما يجعل عقيلة تشعر بالتمزق بين رغبتها في الانتقام من ثريا وشعورها بالامتنان لها.

* يعلن الملك أنه سيأخذ الطفلين عنده ويعاملها معاملة الأبناء، على عكس ما نراه في النصوص السابقة حيث نرى الملك يطرد الأم وولديها.

* أمام الراحة والنعيم اللذين يشعر بهما سليم وسهام، والحنو الذي تحيطهما به

الأسرة المالكة يقرر الأولاد في أحد المواقف أن يبقيا زوجة أبيهما. عندما تتمسك الأم بولديها يعرض عليها الطرف الآخر قسمة الأولاد بينهما، ويعطيها حرية الاختيار، فنرى الأم المحبة لولديها تتمزق بين ولديها. يكتفي بيرم بأن يجعل الثوب مسمومًا وما إن تلبسه ثريا حتى يسري السم في جسدها وتموت. وقتل الأولاد في مسرحيتنا لا يتم بدافع الانتقام من الأب، ولكن ليمنع الملك المظفر من الانتقام منهما بعد أن قتلت عقيلة ثريا.

يتم قتل الأولاد بطريقة وسط بين ما فعله يروبيدس وما فعله سينكيا، فهي تقتلهما على المسرح ليس أمام الجمهور، ولا تمزق أحدهما تعذيبًا لزوجها، بل يحيط بها الشعب الثائر فتقتلهما دون أن نراها. ونسمع صوت صراخ الطفلين فقط.

* لا تنتهي المسرحية بركوب العربة الطائرة التي رأيناها في الأعمال السابقة، لأن هذه الحيلة وثيقة الصلة بالتراث الإغريقي، وليس من المستساغ في الفكر الإسلامي أن ينقذ الإله قاتلا: لهذا اختتم بيرم مسرحيته بمواجهة ضرغام لعقيلة التي تقول له إنه هو الذي قتل أولاده وليست هي.

أن هذه الإضافات والتعديلات تؤكد لنا أن بيرم لم يكن مجرد ناقل عن نص بعينه، لكنه استوعب وتمثل ثم قدم إبداعا خاصًا به، مثله في ذلك مثل السابقين عليه من الغربيين، ومثل الحكيم في معالجته لأوديب وبراكسا، وشوقي في معالجته لمصرع كليوباترا.

لكن ينبغي هنا أن نشير إلى أمر معين اتفق فيه كاتبنا مع السابقين عليه، وهو تكثيف الأحداث في فترة زمنية محددة، لا تصل لدورة شمسية واحدة.. إلا أن هذا التكثيف الشديد جعل ذهاب ضرغام إلى الحرب وعودته السريعة بعد الانتصار يبدو أمرًا ساذجًا لقصر الوقت الشديد في المسرحية بالنسبة

للأحداث.

وتخضع شخصيات المسرحية جميعا لقاعدة محددة، هي أنها تضم بين جوانبها نوازع الخير والشر. فلا توجد شخصية شريرة بإطلاق كما نرى عند سينيكا، كما أننا لا نجد شخصية خيرة كل الخير، ولا نستثنى من هذا سوى شخصية أبي فراج الولي.

لننظر مثلا إلى الملك المظفر، إنه حين وافق على خطبة ابنته من ضرغام لم يكن أنه متزوج وله أولاد، وحين علم بذلك راح يعالج الأمر برفق، فأعلن أنه يوافق على بقاء الطفلين في قصره. وأن يرعاهما خالص الرعاية. كما فكر أيضًا في فسخ الخطبة لولا تهديد ضرغام بالقوة.. إن الجانب الطيب فيه واضح، ولكنه رغم هذا ليس ملاكا، فهو الذي يصدر أمرًا بخروج عقيلة من البلاد، كما أن أخذه لأولادها وإن كان له جانبه الطيب إلا أنه من ناحية أخرى يمثل قسوة بالغة تتمثل في حرمان الأم من أبنائها.

ونفس الشيء نجده أيضا في شخصية ثريا، فهي حين أحبت ضرغام لم تكن تعلم شيئًا عن زواجه، وقبل أن تكتشف شخصية عقيلة تتعاطف معها، وتعرض عليها أن تعيش معها كأخت، وحين تعلم بعزم الشعب على الفتك بها تذهب إليها لإنقاذها، لكنها رغم كل هذه السمات الطيبة فإنها لا تتخل عن ضرغام بعد اكتشاف زواجه، مما يجعلها شريكة له في خيانة عقيلة، لذا تستحق ما ينزل بها من عقاب. وتتكرر هذه السمة للمرة الثالثة في شخصية ضرغام، فهذا الرجل الذي نراه انفعاليًا، معتدًا بقوته، ويرى أن المملكة لن تستغنى عنه، هذا الرجل رغم هذا نجد لديه مبرراته في الهروب من عقيلة، وفي رغبته الأكيدة في الانفصال عنها، ولعل هذا المقتطف يبين لنا مبرراته:

«ما أنساش جمايل صحيح كانت على راسي

واعترف لك بأني في الحياة مديون

لها ولكن حياة كانت حقيرة دون

يا ريتني مديت ونايم في ترابي سعيد

كانت تكون سمعتي ميت شريف وشهيد

نعم نجيت م الهلاك لكن قعد عاري

مكتوب على الجبين زي القضا الجاري»

إن ضرغام هنا يبحث عن الخلاص من ماضيه، لكن المشكلة أن الخلاص هنا يصبح نوعًا من الغدر، ويتحتم عليه أن يدفع ثمنه. لأنه لا يستطيع أن يتخلص من الماضي الدنس بهذه البساطة. والأطفال أيضًا نرى فيهم هذا الجمع بين الولاء للأم والرفض لها، بين الرغبة في العيش الهني، والرغبة في الوفاء للمرأة التي أنجبتهم، بين الخوف منها وحبهم لها..

ثم نصل إلى عقيلة لنجد فيها هذه الثنائية بأجمل صورها. بل إن هذه الثنائية هي التي تعطي شخصية عقيلة ثراءها، وقد أشرنا من قبل إلى تمزق عقيلة حينما تأتي ثريا لإنقاذها، وحين يطلب منها الاختيار بين الولد والبنت، لكن التمزق العنيف يكون في لحظات الصراع بين رغبتها في الانتقام منهما وحبها لهما، ولنقرأ معًا هذه اللقطة السريعة التي تفكر فيها في قتل ابنيها:

عقيلة: يا قلب ساعة عزايمك يا شديد العزم عالأب وأولاده حكمك ينكتب بالحزم

عويشة: (للأولاد) خشوا عليها أنتم لتنين بوسو أديها.

الأولاد يقتربان من عقيلة ويمسكان بيديها.

عقيلة: (متأثرة متراجعة).

إيديهم! إيديهم، إيديهم لطاف

صغيرة جميلة رقيقة ضعاف

حرام يا عقيلة هلاك النفوس

إيديكي حاتقتل وفمك يبوس

يا رب استعيذ م الشيطان الرجيم

كفاية يا ربي العذاب الأليم

كفاية المصايب وهم الزمان

وأموت ولادي عشان الجبان

تعالوا.. تعالوا»

إن هذه العواطف المتضاربة هي التي تعطي شخصية ميديا طابعها وإنسانيتها.

وأعتقد أن هذه الثنائية التي تشترك فيها شخصيات مسرحيتنا لم تأت من فراغ، بل تنبع من رؤية فنية ناضجة، وفهم عميق للطبيعة الإنسانية.

ولعل القارئ لاحظ هنا أن بيرم يشترك مع كورني في تقديم ثريا (كريوز) كشخصية مسرحية، لكنه استغنى تمامًا عن شخصية إيجيوس الذي تطلب منه البطلة أن يأديها في بلاده

بعد أن تفر بجريمتها. أما الملمح البارز الذي نراه في مسرحية بيرم فهو مشاركة الشعب في الأحداث، إلا أننا لا نرى في صورة الشعب كما قدمها بيرم

رأيا شعبيًا معبرًا عن روح الأمة، بل هي صورة باهتة لقطيع يتحرك وراء حكامه.

استغنى بيرم أيضًا عن الكورس الذي وجدناه عند يوربيدس وسينكيا، وهذا كله جعل مسرحيته نسيجًا خاصًا ولا يمكن اعتبارها تقليدًا لأحد.

واستفاد كاتبنا أيضًا ببعض السمات الشعبية في بنائه المسرحي، ومنها سمة: النبوءة والنبوءة في مسرحيتنا تتخذ أكثر من صورة، ففي البداية نرى الملك المظفر يروي عن حلم مخيف رآه يتوجس خيفة من المستقبل، وبعد هذا يتنبأ أبو فراج بأن العرس به دم يجري وضرغام يغرق فيه. كما نرى النبوءة بالشئوم من خلال الإشارة إلى البومة التي تستقر دلالتها في الوجدان الشعبي مرتبطة بالمستقبل المظلم، ونراها في حديث عقيلة مع ثريا قرب ختام الفصل الأول، حين تقول:

«هتف بي هاتف وقال لي والله قدامك

سنين طويلة لها تسود أيامك»

ولعل السر في حشد كل هذه النبوءات هو رغبة بيرم في إشاعة التوتر الفني بشكل دائم في ثنايا عمله، من خلال إثارة الخوف بشكل مستمر مما هو قادم.

وتستحق لغة بيرم في هذه المسرحية كل إجلال وتقدير، فهي خطوة باهرة على طريق ما أسماه الحكيم وكُتاب الستينات باللغة الثالثة. إننا أمام عامية تقترب إلى أبعد من الفصحى دون افتعال. ولننظر مثلًا إلى هذا المقتطف من الصفحة الأولى للمسرحية:

«فضلك عظيم يا أمير ضرغام لا ينكر

ولك فعايل عليها كلها تشكر

وانت لا شك عندي سيد الفرسان

وقاتل الغز والبلغار والرومان»

أليست هذه فصحى في مفرداتها (عدا: فعايل) وتراكيبها؟

ألا يمكن أن تقرأها معربة؟ إن بيرم هنا استبدل الإعراب بالتسكين، وفيما عدا هذا فنحن أمام فصحى لا جدال».

ولننظر أيضًا إلى هذه الأبيات:

أبو فراج.

يا رب الخلائق والكون العظيم

والنور المبلج والليل البهيم

أنصر كل غازي يغزي في رضاك

وابعت كل مجرم في وادي الهلاك»

إن البيتين الأولين فصحى خالصة، لكنها فصحى بسيطة لا تخرج عن السياق العام للعامية وتتناسب مع شخصية الولي، أما البيت الثالث فالخروج عن الفصحى فيه يتمثل في قوه: وكل غازي بدلًا من «كل غازي» بدلًا من «يغزو» فإذا وصلنا إلى البيت الرابع عدنا مرة أخرى إلى الفصحى، اللهم «ابعت» بدلا من «ابعث».

أليست هذه محاولة مبكرة منذ أكثر من ستين عامل للوصول إلى اللغة العامية؟

ومن الإنصاف أن نذكر أن عددًا كبيرًا من دارسي بيرم اهتموا بمسالة الفصحى في عامية بيرم، خاصة الصديق المسالة تحتاج إلى بحث مستقل في رأيي.

لكن ألاحظ أن بيرم في أحيان نادرة يستخدم كلمات لا تتناسب مع جلال الشخصيات، مثل كلمة "مره" ولكمة "نسوان". كما لاحظت أنه لم يكن محددًا في استخدام مفرداته التي استخدمها لتحديد عدو البلاد، فهو مرة الغز، وأخرى أولاد على، وثالثة: القرصان، ورابعة الغجر، وهذا التضارب يسئ إلى عمله بالتأكيد.

ومن الأشياء التي تستحق الوقوف عندها أيضًا في مسرحية عقيلة: القوافي والعروض وجد بيرم أن الالتزام بالبيت ذي الشطرين، والقافية الواحدة يمكن أن يعوقه عن التعبير عن المواقف والعواطف التي يعالجها، فقرر ألا يلتزم بها إلا كلما أمكن مع استخدام الرخص الممكنة ولننظر معًا إي هذه الأبيات من الصفحة الأولى:

«يا مرشد الشعب بالتقوى ياىا فراج

أول كرامة اشوفها نورك الوهاج

يطلع علينا في يوم لمك فيه أنا محتاج

في يوم سعيد جيت لنا. بكره زواج بنتنا

لكن أنا مرعوب.. رأيت منام فزنى»

في الأبيات الثلاثة الأولى هناك قافية واحدة وتماثل عروض، لكن البيت الرابع يختلف في تفصيلاته وفي قافيته، ثم يأتي السطر الخامس خارج نظام التقفية. وفي أحيان أخرى كان بيرم يستغنى تمام عن الأبيات والقوافي، ويكتب

شعره في سطور متصلة على النحو التالي:

«اعشق ثرايا يا بطل. الدب يعشق العسل، والقط يعشق السمك والذئب يعشق الغنم. يعني اللذائذ كلها واجب عليكم أكلها ثريا حلوة صغيرة، اعشق يا سيدي يحق لك الله يزيدك مقدرة الحمد لله اللي أبو فراج حضر

كأنما كان قلبي حاسس بالخطر»

إن هذه الطريقة في الكتابة بالنسبة لعصرها تمثل شيئا مدهشًا، وهي في اعتقادي بدايات ما نسميه الآن بالتدوير، الذي لا توقفه الشطرات ولا القوافي ولا السطور.

وقد فرضت مقتضيات الحوار على بيرم أن يستعيض عن وحدة البيت بوحدة التفعلية، كما نرى في هذا الحوار:

عويشة: قوام بقى ودعيهم.

عقيلة: صحيح دي ساعة وداع يا نار حشايا عليهم.

عويشة: ما تقربو جنب ماما.

سليم: برضك كمان تكرهينا.

عقيلة: يا رب صوتهم حنين.

عويشة: ييجوا.

عقيلة: بلاش أبعديهم.

لقد صاغ الموقف بما يقتضيه من جمل سريعة التعامل مع العروض هنا، كما أن القافية لم يعد لها وجود، اللهم في "ودعيهم" و"عليهم"، وإن كانت

التقفية غير تقليدية، لأن السطر الأول ليس بيتًا كاملًا مساويًا في تفعيلاته وشطراته للبيت الثاني.

إننا أمام محاولة عروضية جريئة، فعلت الكثير في هدوء، بل إنها حين لجأت إلى القديم غيرت فيه، فربما وجدنا البيتين ذات القافية الواحدة مجرد بيت طويل متصل الكلمات والمعنى، كقول ثريا لعقيلة:

«صحيح أنا اجهل حكايتك إنما حسيت

بشيء جعل لك فؤادي ينفتح وشكيت»

هل يمكن هذين السطرين رغم وحدة العروض والقافية بيتين مستقلين؟ إنهما في رأيي بيت واحد متصل الكلمات والمعنى رغم كتابتهما في سطرين.

إن بيرم في هذه المسرحية قدم الكثير، في مجال اللغة والعروض كما رأيناه يقدم الكثير في أحداثه وشخصياته، ومن المؤكد أنه كان يشعر ويدرك ما يفعله، لذا قال في إحدى قصائده:

«والتالته باريس وف باريس جهلوني وأنا موليير في زماني»

(٦)

بقيت لنا كلمة يسيرة عن مخطوطة هذه المسرحية.

عثرت على هذا المخطوط في المركز القومي للمسرح، وهو عبارة عن كراس مسطرته ١٦×٢٠ سم^{2} وعدد سطور كل صفحة واحد وعشرون سطرًا. والكتابة فيه بالريشة بخط جميل. يبدو أن هذه النسخة هي النسخة الأولى للمسرحية لأني لاحظت شطب بعض الكلمات وتعديلها بنفس الخط والوزن مما يعني أن بيرم رأى تعديل هذه الكلمات عند المراجعة.

وبعد الصفحة الأولى المبين بها اسم المسرحية والكتاب وعنوانه، وأن المسرحية مقتبسة عن ميديا (يكتبها ميدي) توجد صفحة معنونة بـ: الموضوع.. وهذه الصفحة تضم تلخيصًا لحدوته المسرحية. وقد رأيت أن أنشر الغلاف وهذه الصفحة ليتعرف الناس على خط بيرم.

وقد أضفت عند النشر قائمة بشخصيات المسرحية، وألحقت بالمسرحية الملاحظات التي وجدتها على النص، وهي مجرد ملاحظات يسيرة أظنها تعين القارئ على قراءة النص وتعطيه صورة دقيقة عن مخطوطه المسرحية. وأرجو أن أكون قد قدمت بهذا العمل شيئًا لذكرى بيرم، وأن تكن هذه خطوة على طريق جمع وتحقيق ونشر بقية أعماله المسرحية.

الهوامش

١- فاطمة رشدي: كفاحي في المسرح والسينما، والقاهرة، ١٩٧١، ١٢٧-١٣١.

٢- د. يسري العزب: أزجال بيرم التونسي، القاهرة، ١٩٨١، ص٢٩.

٣- المرجع السابق، ص٥٦.

٤- انظر تفاصيل هذه الأسطورة في: بيتر لن: قصص من اليونان القديمة (ترجمة د.سمير عبد الحميد) القاهرة، ١٩٦٦، ص١٩٩٠١٧٢٠.

٥- كلمة **Sophos** في اليونانية تشير إلى الحكمة، و**Sophist** تعني طائفة من الناس احترفوا التعليم بالأجر في العصور اليونانية، قد كانت لتعاليمهم آثار بعيدة في الأدب والدين والسياسة والحياة اليومية.

٦- يوربيديس: ميديا، القاهرة ٢٩٧٤ (ترجمة كمال ممدوح حمدي) والإشارة هنا إلى دراسة المترجم ص ٩١.

٧- المرجع السابق: ص٩١.

٨- المرجع السابق، ص١٦.

٩- الرجع السابق، ص٨٧- ٨٨.

١٠- المرجع السابق، ص٦٨- ٦٩.

١١- بيير كورني، ميديا (ترجمة ميخائيل بشاي) الكويت، ١٩٨٥، ص١٦-١٩.

٥

بيرم وفن القصة القصيرة

د. سعيدة مُحَمَّد رمضان

كثيرًا ما تطغى شهرة الأديب في نوع من الأدبية فيقرون بهذا النوع حتى لا يذكر إلا به، مهما تعددت مواهبه وتعددت الأنواع التي خاض غمارها، وبرع فيها. ونقصد الكلام هنا عن بيرم التونسي الذي أشتهر في العصر الحديث بالرجل شهرة ابن قزمان فيه في الزمن الفائت، ولذا فإن الدراسات والمقالات قليلا ما تعرضت لنواحي الإبداع المختلفة عنده، مثل المقامة والمقالة والأوبريت والقصيدة والرواية والقصة القصيرة والواقع أن كل نوع وشكل من هذه الأشكال جدير بأن يتناوله الباحثون استكمالا لزوايا هذا الأديب العجيب.

والشيء اللافت للنظر أن الدراسات التي تناولت بيرم لم تتناول مسألة إسهامه في كتابة القصة القصيرة (وإن كان بعضها عرض لما كتب من قصص زجلية) ما عدا دراسة د. مُحَمَّد صالح الجابري عن "محمود بيرم التونسي في المنفى: حياته وآثاره"– في مجلدين– تفسير ذلك أن بيرم في خلال سنوات المنفى في تونس نشر العديد من القصص القصيرة التي جمعها الجابري في المجلد الثاني من رسالته، بيان هذه القصص:

رسالة الغفران	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/١/٢
العقاقير	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٢/٢

القاضي الصغير	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٥/٢٠
بعد الميعاد	نشرت في الزمان ف ١٩٣٣/٦/٦
دعوة	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٦/١٣
بركة	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٦/١٨
حدائق شارع باريس	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٣/٧
زنوج باريس	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٢/٢١
أوتيل أبي القاسم	نشرت في الشباب في ١٩٣٣/١/٢٩
الجارة المجهولة	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/١/٢٣
السكران	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٢/٢٨
الانتقام	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٤/٢٥
الأحباب	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٤/٢٥
الصديق الرذل	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٥/٩
المرأة القبيحة	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٥/٢٣
المرأة	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٦/٧
وبوزة فين (زجاجة خمر)	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٧/٤
الأميرة التركية	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/٨/٨
المهدي أو الصوت القاتل	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/١٠/١٠
القواد النزيه	نشرت في الزمان في ١٩٣٣/١١/٧

الألماسة المزيفة	نشرت في الزمان في ١٤/١١/١٩٣٣
حماسة ساعة	نشرت في الزمان في ٢١/١١/١٩٣٣
العشاء	نشرت في الزمان في ٢٨/١١/١٩٣٣
الحب الهمجي	نشرت في الزمان في ٢/١٠/١٩٣٤
الكهرباجي	نشرت في الشباب في ١٠/١٢/١٩٣٦
الدريبة	نشرت في الشباب في ١/١/١٩٣٧
عم علي لرايس	نشرت في الشباب في ١٦/١/١٩٣٧
طاحونة الأمس وطاحون اليوم	نشرت في الشباب في ٢٢/١/١٩٣٧
الحاج الكيلاني الجزار	نشرت في الشباب في ١٩/٢/١٩٣٧
تذكرة الترام	نشرت في الشباب في ١٩/٢/١٩٣٧
كبش العيد	نشرت في الشباب في ٢٦/٢/١٩٣٧
تونس تغني	نشرت في جريدة السردوك في ٧/٤/١٩٣٧

ومعنى هذا أن ما نشر لبيرم تحت مسمى "القصة القصيرة" يزيد عن ثلاثين قصة، والحق، أن هذا الرقم يمكن أن يزيد كثيرا من خلال القراءة المتأنية لما كتب بيرم في هذه الفترة مما صنفه الجابري تحت اسم المقالات، ومن ذلك واحدة تحمل اسم "رواية" و"مؤتمر السمك" وفي الجلاز (مقبرة مدينة تونس) وهذه الأعمال لها كل مقومات القصة القصيرة. ولكننا نضيف إليها أيضًا ما كتبه عن "إمام العبد" وسلسلة مقالاته "الأبطال بالريشة والقلم" فهذه لمحات قصصية بالمعنى الدقيق للكلمة، تتناول هذه الشخصيات تناولا قصيصا فتجسم

لنا خصائص حركاتهم وسكناتهم بصورة نابضة بالحياة من خلال التكثيف على موقف أو بعض المواقف التي تصاغ في قالب الحكاية أو القصة.

وربما جاز أن نتوقف كذلك ولو قليلا أمام ما كتبه بيرم التونسي تحت عنوان: الفن القصصي (في جريدة الزمان التونسية في ٢٠ يونية ١٩٣٣) وفيها يحدد بناء القصة من مواد ثلاث وهي:

الغاية التي يقصدها الكاتب من قصته. العاطفة التي تحفزه على الكتابة وتظهر حادة أو هادئة أو عادلة أو جائرة، ثم الأسلوب الذي يقدم به قصته للقراء وللمسرح. هي أن يعرض عليك المؤلف إما صفحة من التاريخ كنت تتلهف حسرة على أنك لم تر عصرها ولم تعاشر أهلها. كلما تسمع مثلا عن عصر المأمون أو قصور جعفر البرمكي أو يذهب بك المؤلف في الرواية إلى بلد ناء تشعر بالشوق إلى زيارته ورؤية ملوكه وشعوبه، وأن يكون غرضه من قصته أن يقدم أشخاصا اما يلبسهم أبهى حلل الإنسانية، ويزفهم إليك مقربين يجعلهم أمثلة للإنسان الكامل الذي يجب أن يكون، وإما أن يمسخهم أبالسة مجرمين يعرضهم عليك بسوءاتهم لتتقيهم أو لتحذر أن تكون على شاكلتهم، وفي النهاية يتصل بهذا إلى معالجة مشكل اجتماعي. والمؤلف القصصي يختار أشخاصه من الموجودين علىا ظهر هذه الأرض وأحيانًا يخرجهم من بطنها فإن أعوزه هذا أو ذاك اخترع من عنده ليكمل النقص الموجود في الحياة، وكلمة التكميل هنا هي الغاية التي يقصدها المؤلف في كل عمله. والمؤلف أيضا أن يخترع الحوادث إذا كانت حوادث الحياة لا تسابقه.

والعاطفة هي التي تحرك أشخاص القصة وتخلع عليهم الألوان البهيجة أو البغيضة، وتخلق الحوادث في القصة خيرا أكانت أو شرًا. ورب مكان أو شخص نبغضه بالإجماع، ولكن الكاتب يرى فيه ما يرى الناس فيعطف عليه ويظهر ما

فيه من محاسن ضافية أو بعكس ذلك.

بقى الأسلوب الذي يعرض به الكاتب قصته وفيه تتجلى قدرته وموهبته أو أقل إن القصة كلها هي الأسلوب فأنت تعرف حوادث الحياة معرفة تامة ولا حاجة بك إلى رؤيتها مرة أخرى في كتاب أو على المسرح، ولكن الكاتب بأسلوبه يحببها إليك ويعرضها عليك عرضا جديدًا. والأسلوب وحده هو الذي يميز الكاتب عن الآخر ويصرفك عن القصة إلى الأخرى وهما من مادة واحدة.

والملاحظ أن بيرم جعل تحت مسمى "الأسلوب" كل ما يتعلق بالجوانب الفنية التكنيكية" كالحبكة والعقدة وما إلى ذلك، وكان المتوقع أن يلح على واقعية الموضوع من منطلق أن الواقعية هي المحور الأساسي في سائر إنتاجه لكنه فضل فيما يبدو الاكتفاء بالخطوط العامة الموضوعية دون أن يتدخل كثيرا ليعبر عن ميله الشخصي أو انطباعاته الذاتية.

وهذا الذي ذكرناه يمثل إنتاجه القصصي- أو بعضا منه – في مرحلته التونسية، والدلائل تؤكد على أن هناك أيضا أعمالا قصصية كتبها قبل نفية، لكنها لم تجمع كما أنها لم تدرس- بحسب ما نعلم- في الدراسات المختلفة التي تناولته، والتي ركزت في معظمها على حياته وأزجاله.

ومما يدل على أن "المجلة الجديدة" التي كان يصدرها سلامة موسى بالقاهرة في الثلاثينيات نوّهت بالطابع الواقعي المحلي (المصري) لقصص بيرم قائلة إن من التناقضات أن المؤلف الوحيد الذي فتح هذا الباب على مصراعيه (أي مصراع التعبير عن الواقع المصري) وبرهن على مقدرة جديرة بأن تخلده وبدلًا من أن التقدير الواجب قد ألقى اسمه في زاويا النسيان، وعلى كثرة المحاضرات التي ألقيت والمقالات التي كتبت للتعريف ببعض القصاصين فإن أحدًا من الكتاب والخطباء لم يشر إليه بكلمة.

وهذا القصاص هو محمود بيرم التونسي الذي يكتب بالعامية ويصور – عقلية أولاد البلد وعاداتهم أبلغ تصوير ثم يكتب عن مساوئ الطبقات الوسطى والغنية فلا نجد في كتاباته نفورا أو مسخا ويضعه فنه بسهولة في رأس قائمة القصاصين، بل من التساهل أن يوضع بعده شخص آخر، ومن الخسارة التي لا تقدر أن ينقطع عن الكتابة بعد أن ثابر على مواصلتها في بعض الجرائد زمنًا طويلًا..

وهذه العبارة جعلت د. الجابري يلح على "ريادة" بيرم لفن القصة القصيرة في مصر، ولا شك أن مسالة "الريادة" لا تخلو من غلو، وخاصة أن عبارة "المجلة الجديدة" إن صحت، فإنها تشير إلى ريادة بيرم في التعبير عن الطابع المحلي المصري المكتوب بالعامية (وكان سلامة موسى صاحب "المجلة الجديدة" من أكبر دعاة العامية).

والشيء الثابت أن للقصة في مصر روادًا كثيرين بدأوا في التعبير عن الواقع المصري في الفترة التي كان فيها بيرم يكتب أولى تجاربه بالشعر وبالزجل أي في فترة ما قبل ثورة ١٩١٩ ببضعة أعوام ويكفي أن نذكر مجلة "الفجر" ذات الطابع التجديدي وما نشرته من قصص لمحمود طاهر لاشين، وأحمد خيري سعيد، وعيسى عبيد وشحاته عبيد فضلا عن مُحَمَّد تيمور في "ما تراه العون" والمجموعات الأولى لمحمود تيمور وكانت تغوص في صميم الواقع المحلي وتتمثل فيها خصائص الاتجاه الواقعي.

وأيا كان الأمر فإن إنتاج بيرم في القصة القصيرة كثير مما يحتاج إلى تحليل طويل، وخاصة أن ممن بين هذه القصص ما التصق بالبيئة المصرية، ومنها ما استمد مادته من أيام المنفى في باريس، ومنها كذلك ما أعتمد على تصوير البيئة التونسية، كذلك فإن بناء هذه القصص يتفاوت تبعا لطبيعة التجربة

المعالجة، وما أكثر ما عالج بيرم في قصصه من تجارب.

ففي القصة الأولى، على سبيل المثال– التي تحمل اسم "رسالة الغفران" تتبدى صياغة "بيرمية" لرسالة أبي العلاء الشهيرة تعتمد على "إعادة التصوير" من ناحية، كما تعتمد على ما يمكن أن يسمى بالـ"بارودي" أو الصيغة الساخرة لنص يتسم بالوقار، كما كان يفعل حسين شفيق المصري في قصائده "الحلمنتيشية" التي كتبها على غرار المعلقات والقصائد التقليدية الشهيرة وكما فعل ابن سودون من قبلهما عندما "عارض" القصائد الجادة "الكلاسيك" بقصائد ضاحكة عابثة ساخرة.

لجأ بيرم مرة أخرى للتراث في قصة "طاحونة الأمس وطاحونة اليوم" التي استلهمها بأن "المرأة واحدة في كل بلد وكل زمان. تروى لنا كتب الأدب حكايات عن العاشقين، وما يحل بهم من المصائب، ولكونها متشابهة نروي واحدة منها وهكذا تبدأ الحكاية عن هذا الفتى البغدادي الذي حاول أن يراود زوجة فاضلة عن نفسها فأخبرت زوجها بالحكاية فما كان منهما إلا أن رسما معا مؤامرة لإذلاله، وهكذا يتسلل إلى بيتها في المساء فتدفعه إلى الطاحونة على زعم أن زوجها جاء على غير موعد، وتدعوه لأن يربط نفسه ليدير الطاحونة بدلا من الحمار، وهكذا يظل يدور ويدور طول الليل، حتى طحن عشرات الجوالات من القمح، ومع اقتراب الفجر أطلقت الخادمة سراحه.

وبعد أسابيع جاءت الخادمة للعاشق نقول:

–إن سيدتي تقرؤك السلام وتقول لك...

فقاطعها قائلا: – هل فرغ دقيقكم؟

ويأتي – في القسم الثاني من القصة– التطبيق على العصر الحديث من

خلال امرأة الجزار الذي يطاردها أحد الرقعاء فتستدرجه لكي ينال "نصيبه" من الزوج، لتأتي الحكاية بأن "لكل زمن عقوبة". وربما كانت قصة "بعد الميعاد" خير ما يمثل براعة بيرم في القدرة على التقاط الحدث الذي يبدو وكأنه لوحة أو تسجيل لموقف ما فإذا أمعنت النظر فيه بدا لك واضحا كيف أن هذا الموقف البسيط يكشف عن طاقة ضخمة من الكشف عن السلوك البشري، وما يتحرك في نفوس الناس من مشاعر متضاربة وما يمرون به من نزوات وتوزع بين الخير والشر/ وهذا الذي قلناه يتشكل أمامنا شيئا فشيئا من خلال حكاية بسيطة تبدأ في إحدى دور السينما، حيث يجلس في أحد "الألواج" شاب سوري ممتلئ الجسم يتسم بالوسامة والثراء أما "اللوج" المجاور ففيه عائلة مصرية تضم الزوج والزوجة وابنته في السابعة وخادمة تحمل على ذراعيها طفلا آخر.

وعندما تنطفئ الأنوار، تمتد يد المرأة، في لحظة ترق، لتلامس يد الشاب – بعد قليل يكتب لها ورقة يدسها في كفها يدعوها لأن تنتظره في الغد أمام سينما "الكوزموغراف" في العاشرة وشعر بالظفر وهو يقارن بين نفسه وبين الزوج "الغلبان" الدميم – بعد قليل تكتب له هي أنها تفضل اللقاء في الساعة الثانية ويأتي الغد، فتعمل بهمة في المنزل، زوجها ينام بعد الظهر ولا مشاكل في الخروج، تركب عربة تتوقف بها أمامه ليركب وهو صامت– تمضي العربة إلى الجزيرة والعاشق "الشامي" قد ارتخى على مقعد العربة، ووضع قدميه في ظهر الحوذى وأخرج عجيزته الضخمة في الهواء ومد ذراعه خلف ظهر السيدة وجعل يعبث في جسمها في بلاهة وبرودة..

ومضت المركبة عبر شوارع المدينة حتى يسألها بعد حين على أين نحن ذاهبون الآن؟

فقالت: سأخبرك حالا.

وأشارت للحوذى بالرجوع، ولما قاربت المركبة مخزنا كبيرا قالت للشامي أرجوك أن تسمح لي بالنزول لشراء بعض أدوات التوالت ودخلت المخزن وبعد ربع ساعة كانت في بيتها أمام سرير زوجها النائم، فلم يشعر هذا الزوج إلا وامرأته تطوق عنقه وتنهال عليه بالقبلات تارة وعلى أولادها تارة أخرى، ولا يدرون سبب ذلك».

وهكذا انتهت القصة.

وهذه النهاية البسيطة تأتي شديدة الحساسية في التعبير عن الصحوة من لحظة الزلة التي هوت فيها الزوجة والتي أفاقت منها – لحسن الحظ– في سرعة، وقد رسم بيرم التونسي أبعادها في براعية وبساطة، وتحرك قلمه في خفة وهو يجسم صورة الشاب الممتلئ وسامة ودماسة وثقل ظل، والمرأة التي تلتفت إلى نفسها فتحس بأن ما انزلقت إليه شيء لا طعم له، وأجمل ما في القصة أن بيرم لم يخطب فيها أو يعظ ولكنه ترك الموقف ينطق على سجيته ببساطة وفي فن.

من كل ما قلناه نخلص إلى أن بيرم كان بارعا في كثير من قصصه القصيرة، ونعتقد أن طاقته وطبيعته وطابع أسلوبه، نعتقد أن كل ذلك كان كفيلا بان يجعل منه واحد من قصاصينا المبدعين، إلا أن مجالات الغناء والمسرح والأوبريت والزجل هو الذي استولى عليه ف النهاية حتى طغى على سائر ماله من كتابات في القصة وغيرها.

٦

بيرم روائيا

السيد ومراته في باريس

لعبة الأصوات

مجدي أحمد توفيق

نظام النص:

يتسم نص «السيد ومراته في باريس» (١) لبيرم التونسي بسمة لافتة للنظر. يدركها القارئ في غير صعوبة. تلك أن النص حوار متصل بين زوجين، يقع بعضه في باريس، ويقع بعضه الآخر في مصر، والأحداث القليلة التي تقع لهما، والأحداث التي يلاحظان وقوعها فيما حولهما، يتعرف عليها القارئ جميعًا من خلال الحديث الذي يتبادلان. لنقل بعبارة أخرى إن النص حوار سارد، أو إنه حوار يقوم مقام السرد، ويغني عن النثر الذي اعتاده الساردون. الحوار، على هذا النحو، مزدوج الطبيعة، ومزدوج الوظيفة، فيه ما في الحوار من تبادل الآراء، ومن أقوال وردود على الأقوال، وفيه ما في السرد من أخبار، ومن معلومات، ومن أحداث، ومن أفعال وردود على الأفعال. الحوار في النص له ما للنص من حيوية يبعثها الحضور القوي للشخصيات.

والقارئ يتخيلها ويتخيل التعبيرات التي ترتسم على وجوه المتحاورين، وتكاد أصواتها ترن رنينًا واضحًا في أذن القارئ وهو يسمعها، ويضاعف من أثر الشعور بالحضور، ويضاعف من حيويته، إجراء الحوار على لغة الحياة اليومية،

والبراعة في حشد التراكيب العامية الحية، خاصة تلك التي ترتبط بعلامات شبه لغوية مثل اتساع العيون، أو لطم الصدر، أو الإشاحة بالذراع، أو الإعراض بالجذع، مما نألفه من الناس في الحديث العامي، وهي حركات ترتبط ارتباطًا شرطيًا قويًا بتراكيب لغوية محددة تصاحبها. والحوار في النص له بعد ذلك ما للسرد من قدرة على رسم مشاهد قصصية بصرية كاملة، على الرغم من أنه مستغن عما في السرد من وصف، إلى اللمحات العابرة التي تلمع في ذهن القارئ، وتتطلب منه نشاطًا ذهنيًا، وتنبهًت يقظًا، لاستيفاء تخيله للمشهد.

السرد يتم من خلال الحوار، والأحداث التي يسردها النص عناصر موضوعية تنتظم عادةً بإحدى طريقتين يلخصهما "توماتشفسكي" في قوله: «يتم وضع العناصر الموضوعية طبقًا لأحد مبدأين: فإما أن تخضع لمبدأ السببية وتنظيم داخل نوع من الإطار الزمني، وإما أن تعرض بشكل لا يخضع لمنطق الزمن، ولكنه يتتابع دون مراعاة السببية الداخلية» (٢). النظام الأولى يسمى النظام المنطقي الزمني، وهو المألوف في أغلب الروايات، إذ تتوالى الأحداث في أفعال وردود أفعال في تصاعد يسير في خط مستقيم مع حركة الزمن المألوف في تواليه. أما النظام الآخر فيسمى النظام المكاني، وفيه لا يكون الزمن المتتابع المألوف وحدة الربط بين عناصر النص، ولا تكون العلاقة المنطقية السببية التي تتوالى فيها الأسباب والنتائج، والأفعال وردودها، هي الرابط بين العناصر، لكن العناصر تتجاور كما تتجاور المفردات في المكان، وتمثل في تجاورها لوحة واحدة تنشأ عن محصلة الوحدات المتجاورة. ولقد بدأ هذا النظام في الظهور بنجاح بأساليب محدثة في الكتابة القصصية، أشهرها تيار الوعي، في كسر الترابط الزمني للوصول إلى منطق مختلف في الترابط، حتى أصبح تفكك النص، وانقطاع الصلة بين وحداته، أو مشاهده أو فصوله، ميزة مستحسنة مضافة إلى نصوص

تصنف في العهود الأخيرة بوصفها "حداثية".

و«السيد ومراته في باريس» محكوم في قسميه بهذا النظام المكاني الذي تتجاور فيه الوحدات على انفصالها بعضها عن بعض ففي القسم من الأول من قسمي النص– وهو القسم الذي اتخذ النص من عنوانه عنونًا له – ينتقل النص من الحديث عن آداب تناول الطعام في مطعم باريسي في الفصل الأول، إلى الحديث عن آداب الطابور في مكتب البريد، وآداب المقهى كذلك، في الفصل الثاني، ثم إلى الحديث عن آداب الجيزة في السكن في الفصل الثالث، ثم إلى الحديث عن حياة النساء، والمقارنة بين حياة المرأة في مصر، وحياة المرأة في باريس، في الفصل الرابع، وهكذا دواليك تنتقل الفصول من مكان إلى آخر: المطعم، مكتب البريد، المقهى، الشقة، محال البيع والشراء، وتنتقل من موضوع إلى آخر: المطعم، الطابور، المقهى، الجيزة، الشراء، بغير أن تجد ضرورة حتمية تقضي بأن يكون الانتقال من مكان إلى آخر، أو من موضوع إلى آخر، على النحو المتبع في هذه الفصول الأربعة، أو فيما الحقها من فصول القسم الأول الأثنى عشر كلها.

كذلك يفعل القسم الثاني: "السيد ومراته في مصر".. ينتقل من الجمارك، والتاكسي، والشقة، في الفصل الأول، إلى الحياة الجديدة للسيدة في مصر، في الفصل الثاني، إلى الحديث عن الطب والصحافة والمصريين، في الفصل الثالث، إلى الحديث عن مضايقات الشارع من معاكسات أو سرقات، في الفصل الرابع. وهي بالمثل انتقالات في المكان، وفي الموضوع، لا تخلو لضرورة منطقية تقتضيها ترتيبها على نفس النحو من الترتيب في اثنى عشر فصلًا آخر، لكن اجتماع الفصول معًا في القسم الأول، يعطي صورة عامة واحدة عن التجربة الباريسية للسيد وللسيدة، كذلك يعطي اجتماع فصول القسم الثاني معًا صورة موازية عن

تجربتها في مصر بعد العودة من باريس.

هو إذن النظام التجاوري المقصود.

ربما يرجع هذا الشكل إلى طريقة النشر، فبيرم يحكي في مقدمة الطبعة الثانية أنه كان يحرر إحدى الصحف الأسبوعية، وهو مقيم في فرنسا، وأنه رأى أن «أكمل ما بقى من فراغها» – على حد تعبيره – بهذه الفصول المسلسلة، ووسيلة النشر – حسبما يقول أصحاب نظرية الاتصال والإعلام – تحدد مضمون الرسالة، وشكلها كذلك، لهذا جاءت الفصول لا تملك مشروع الرواية الكاملة، وفيها من النقد الاجتماعي، ومن الموضوعات الاجتماعية، ما تجده في أبواب الصحف، وعلى نفس الشكل الذي تجده بعد ما يربو على ستين عامًا عند إحسان عبد القدوس في مقالاته الصحفية التي كان يجري أحداثها حوارًا على مقهى في الشارع السياسي بين شيخ وشباب.

وربما نعلل شكل النص بأن الشكل الروائي لم يكن ناضجًا بين يدي بيرم لافتقاره إلى الموهبة الخاصة بالرواية – إذا كان لها موهبة خاصة – في وقت كانت فيه القصة تحبو في الأدب العربي كله. لكن التعليل بالموهبة القاصرة فيه دور – حسب تعبير المناطقة –؛ فالشكل الروائي قاصر لقصور الموهبة، والدليل الوحيد على قصور الموهبة قصور الشكل.

وعبارة بيرم في تقديم النص ترجح تأثير وسيلة الإعلام **Media**. يقول:

«منذ عشرين عامًا كنت أحرر إحدى الصحف الأسبوعية وأنا مقيم في فرنسا، وبعد أن أفرغ من موضوعات الجريدة أكمل ما بقى من فراغها بهذه المقالات، وفي اعتقادي أن القراء سيعتبرونها من المواضيع التي تملأ بها الصحف صفحاتها الأخيرة كمقالات الهواة والإعلانات.» (ص٣) وكلمة "المقالات" على

نحو خاص ترجح هذا التصوير – إلا أن هذه الكلمة لا تقطع بشيء في وقت كان فيه الأدب العربي كله لم يعط لكلمة رواية موقعها في معجمه. وهناك مثل شهير عن هيكل إذا أطلق على روايته زينت «مناظر وأخلاق ريفية بقلم فلاح مصري»، فلم يستخدم اسم الرواية، ولم يعلن اسمه الشخصي هو نفسه. وصحيح أن النقد الذي نقرؤه في السفور في ١٧ سبتمبر ١٩١٥م (٣)، عن "زينب" يصفها في جملته الأولى بكلمة الرواية، لكنه في نفس الوقت يقول: «وذلك هو نوع الروايات الذي يرجى أن يظهر فينا...» في مقابل «تلك الروايات التي تعرب من لسان الفرجة أو تضع على مناهجهم»، فيعلن بالفعل "يرجى" خاصة، وبالمقارنة عامة، عن محاولة المصطلح أن يترسخ في البيئة الأدبية، أضف على ذلك أن كلمة "مقالات" كانت من العموم بحيث تقع على الرواية، كما تقع على ما نسميه الآن باسم "المقال"، تجد رفاعة الطهطاوي في مقدمة "وقائع تليماك" يقول: «.......... ومن المعلوم أنها من الموضوعات على هيئة المقامات الحريرية في صورة مقالات.... فقد اشتهرت هذه المقالات بين الملل والأمم اشتهار نار على علم......» (٤). وبملاحظة أنه يقدم لرواية، وأن اللجوء إلى المقامات لجوء تشبيهي على نمط قصصي تراثي، يظهر أن كلمة "مقالات" أقرب إلى أن تصف الأدب القصصي المترسل المتحرر من سجع المقامات وما تتكلفه من البديع.

لا شيء، إذن، يقطع بأن بيرم، لم يكن يريد أدب القصة، والأهم مما يريده بيرم أن النص بطبيعته التجاورية لا يفقد وظهر القصة، أو الحس القصصي حسب التعبير الشائع الآن. يساعد على إظهار طابع القص أن النص في بنيته المكانية أو التجاورية، يحتفظ في داخله بخيط من التتابع الزمني يشد نسيج النص، فالفصل الأول يبدأ بالسير في الشارع بغير برقع، والتأمل في تفاصيل

الشارع إيحاءًا بأنها بداية الرحلة، وينتهي الفصل الأول بانتهاء الأكل في المطعم، ثم يبدأ الفصل الثاني بقوله: «تعالى بقى نشرب فنجانين قهوة في حتة كويسة» (ص١٥) إيحاءً باستمرار الحدث عقب الخروج من المطعم، ثم ينتقل الفصل الثالث إلى السكن المشار إليه في بداية الفصل الأول: «نروح ع البيت اللي أجرناه» (ص٤). ثم تشعر بأن الترتيب الزمني الذي افترضته خلال القراءة افتراضًا، فيه ثغرات واسعة، أو قفزات كبيرة، في الزمن، حتى تلمحه في الفصل السابع يقو: «بقى لك هنا ست شهور» (ص٥٨)، فتستنتج أن الزمن قد تراخى بك خفية.

وتنتقل إلى القسم الثاني فتجد فصله الأول يصف الوصول من المطار إلى البيت في القاهرة، ثم يبدأ الفصل الثاني بقولها: «خلصنا من دوشة السفر، وارتحنا الحمد لله، النهاردة شفت الغلب في تنفيض البيت والحصر والأبسطة» (ص١١٩)، في إشارة إلى متوالية الزمن. ثم لا تجد في الفصل الثالث ما ترتبه على الفصل الثاني إلا قوله: «أنتي بردتي، إمباح قلتك يا وليه أتغطى...» (ص١٢٥)، وهي إشارة لا تقطع بأي يوم بارح. وفي الفصل الثالث إشارة إلى بداية حملها، تتجاوب مع إشارة في الفصل السابع في قولها: «يا شيخ أنا حبله أوعى تسقطني» (ص١٠٥)، وتتجاوب مع الفصل العاشر بأكمله في تناول موضوع تربية الولد القادم، لتجتمع إشارات عابرة توحي بتوالي الزمن. وهناك إشارتان تقيدان الزمن تقييدًا تاريخيًا محددًا: الأولى في الفصل الثامن. ص ص ١٥١–١٥٧)، إذ يشير إلى انتشار تفجيرات القنابل في شوارع مصر، وما صحبها من اهتمام الأمن وتفتيش المارة بحثا عن حملة القنابل. الإشارة الأخرى أوضح، تومئ إلى أن البلد كلها حزينة بسبب نفي سعد باشا (ص١٧٠)، فتستنتج منها الفترة التي كتب فيها النص، أو التي يعالجها النص، من تاريخ

مصر الحديث. لكن هذه الإشارات الزمانية المتباعدة المتقطعة التي نجمعها جمعًا لا تنفي غيبة السببية المنطقية عن ترتيب الفصول، وتقطعها يدعم القول ببنية التجاور، من جهة، ويدعم، من جهة أخرى، القول بحضور الحس الروائي في النص، ربما لاتصال بيرم بالمسرح، وكتابته فيه، وربما لمحاولته في أدب المقامة، وربما لأسباب أخرى,

صوتان ساردان:

النص إذن، حوار سارد. والحوار بهذا مزدرج الطبيعة، يتنازعه جماليًا المسرح من جهة تجاوب الشخصيات، والقصة من جهة السرد. ويتنازعه، من جهة وسيلة الاتصال، القصة من جانب، والمقال الصحفي من الجانب الآخر. يضاف إلى هذه الازدواجات ازدواج وهو ازدواج أصوات الحوار.

يقول ميخائيل باختين: «..... وبالضبط، يعود الفاضل للرواية في أنها جعلت اللغات تستضئ بالتبادل، وصيرت اللغة الأدبية حوارًا للغات لتتعارف وتتفاهم فيما بينهما.» (٥).

ما يريده باختين نمثل له بالمقتبس التالي من كلام السيد. «كنت أشوف حماته راخر مسكين تقف تشوح له بأيديها وتقول له جبتلها إيه؟ ناها إيه منك؟ الموظفين في الحكومة كلهم عدلين ومريحين نسوانهم، اشمعنى أنت خايب، وتفضل تروح له طول الليل وتخلي له البيت زي المورستان، لغاية ما يضطر ويختلس مبلغ من العهدة اللي في أيده........» (ص٣).

تسمع في المقتبس صوتين. يبدأ بصوت السيد يتذكر: "كنت أشوف"، بفعل يحيي الذاكرة لدى الراوي، والمخيلة البصرية لدى القارئ والسامع. ثم يتلون صوت السيد بالعطف والأسف: "راخر مسكين"، توحي الأولى منهما

بتجاوب الراوي مع المروي عنه، واشتراكهما في سوء الحال. ثم يظهر صوت آخر محمول على صوت الراوي هو صوت الحماة. ينفذ صوت الحماة إلينا في استفهاماتها المؤنبة حتى يصل إلى التعبير الاستمراري: «وتفضل تردح له»، فيعود صوت الراوي محملًا بالأسف السابق. يزدوج الصوت الراوي في نشاط تهجيني لغوي يستمد سخريته من لعبة الأصوات.

وتتجاوز لعبة الأصوات هذا المستوى من بنية السرد التي تحفل بتجاوب الأصوات، والأصدقاء، إلى بنية النص في مجمله التي تقوم على حوار صوتين، في مزاوجة أعلى. قد تئول اللعبة إلى صلة بيرم بالمسرح، لكنه مآل لا يعنينا كثيرًا، الأهم أن نلاحظ قوانين الحوار بين الصوتين اللاعبين.

عبارة باكرة يضع السيد قانون الحوار قائلا:

«بس ماتبقيش تاخدي كلامي بزعل، أنا جايبك هنا سنكوحة ماتستاهليش قرش وعايز أرجعك لبلدك ست..» (ص١٤).

إنه إذن حوار تعليمي تغييري، يهدف إلى تعليم "السيدة" وتغييرها من "سنكوحة" إلى "ست". هو حوار فوقي يأخذ فيه "السيد" دور السيد، أو المعلم، وتأخذ فيه "السيدة" دور التابع، في مقارنة لافتة بين الاسم والمسمى، ولأن وضع "السيدة" في الحوار – وهو وضع مؤقت لغاية التقويم – وضع متدن، وليس وضعًا مكافئًا ويستدرك طالبًا منها ألا تغضب (تزعل) من كلامه (كلامي). عليها أن تقبل مكانها في قانون الحوار، وأن تقبل ما في التقويم من تعرية جارحة للذات.

هذا القانون يجعل طبيعة الحوار تولد خصائص أسلوبية له، فجمل حوار السيد طويلة، تتحرك حركة متوازية بين الحياة الباريسية والحياة التي تستعيدها

الذاكرة من مصر، في مقارنة مستمرة، يصحبها جمل تقريع وسخرية كثيرة يوجهها للسيدة، في حين يقابل هذه الخصائص الجمل القصيرة المستسلمة عند السيدة، مثل قولها: "قلت لي" (ص٢٦) ترد على ستة سطور للسيد ردًا في تنغيم من تسلم بصحة الكلام، وفي موضع ثان ترد على أحد عشر سطرًا من كلامه بقولها: «أنا ساكنة أهو أتكلم زي ما يعجبك» (ص٣١) مستسلمة لقانون الخطاب ومجراه ولما يمارسه عليها من نشاط توجيهي. وترد على عبارة له في نفس الصفحة تحقر من شأنها قائلة في تنغيم الاستسلام: «ماحنا بهايم».. وترد على عبارة مماثلة في موضع آخر قائلة: «الله يسامحك ياسي السيد». فيقول لها: «حايسامحني ويكافئني مكافأة عظيمة على شتمتك لأنكم ماتتربوش إلا بالكلام اللي يوجع، أهو أجيبك باريس سنكوحة وأرجعك ست» (ص٣٤)، كأنه أحس في عبارتها بشيء من العتاب فعاد إلى قانون الحوار يذكرها به، في دعوة غير مباشرة إلى أن تتحمله في قسوة مزيد تحمل على ما يقضى به قانون الحوار. وهذا القانون يفترض أن الخطاب التعليمي من السيد للسيدة عمل شاق، وجهد مرهق، من السيد أولًا، لذا تقول السيدة له: «–أنت عيان بلاش تفور دمك مالقيتش غير الكلام؟»، كأنها باستفهامها تستنكر منه أن يمارس في مرضه عملًا شاقًا مجهدًا مثل الكلام. وهو يجيبها قلائلًا: «– باين انتي اللتي تعبتي من السماع–»، تجديدًا لما في قانون الحوار نفسه من شعور بأن الخطاب خطاب ثقيل موجع (ولنذكر دهشة بيرم في المقدمة لأن القراء أعجبوا إعجابًا شديدًا بهذه الفصول التي أريد بها ملء فراغ الصحيفة، كأنه كان يشك بالمثل في قدرة الخطاب على الإسماع، أو في رغبة الناس في أن يسمعوا المزيد). والسيدة تجيب السيد على سكه في "تعبها" من الإصغاء قائلة: «–أنا أتعب ليه هو أنا اللي بتكلم ولا أنت.» (ص٥٢) لتؤكد دورها السلبي ودوره الإيجابي الشاق الذي يستحق من السيد تعبيرًا مثل: «– أهو دللي أنا نابح حسي عليه» (ص

٣٠)- ومن الطريف أن السيد يرد على عبارة السيد (ص ٥٢) بأن يسألها عما كان يقول فيكتشف أنها لم تستوعب قوله، فتصبح جديرة بمكانها في الحوار، وجديرة بالتقريع والتلويم والسخرية.

ومن الملحوظ -بنائيًا-أن هذه القواعد سارية في الحوار على هذا النحو، منضبط عليها تمام الانضباط، طوال القسم الأول، وما أن نصل إلى مصر مع القسم الثاني، وقد تم للسيدة تعلمها، حتى يبدأ الحوار بينها في التوازن إلى حد كبير، وإن لم تجف مادة السخرية منه، إلا أن السيدة بشخصيتها الجديدة، وسلوكها المرضى، توازن معلمها مع الاحتفاظ له بعلامات الأستاذية من أثارة من السخرية، ومن التوجيه، والتوازن يتزايد وصولًا إلى آخر فصول الكتاب لنجد الفصل الأخير صفحة، حوارها شعري، غنائي، غرامي، يتواصل فيه السيد والسيدة، ويعبر غناؤهما وغرامها عن الدرجة العليا في التكافؤ، والتواصل، والمحبة، فلقد نجح الحوار في أن يحقق غايته، وحقق لهما ما يأملان من السعادة التامة.

وقانون الحوار، بوصفة حوارًا تعليميًا توجيهيًا، يقتضي بساطة في القول تعين المتلقى _ السيدة-على الإدراك، والفهم، والاستيعاب. لهذا استغنى الحوار عما ألفه المثقفون من تراكيب عسيرة دقيقة، ومن ازدحام للمعارف والمعلومات في الخطاب، ومن عمق في الفكر، واتجه الحوار مباشرة إلى التمحور حول وقائع الحياة اليومية المحدد الواضحة، وأصبح الخطاب كله سرحًا مقارنًا مع التمثيل، ووجه المقارنة أنه يختار-طوال القسم الأول على نحو خاص-نوعين من الوقائع اليومية: وقائع مصرية، ووقائع باريسية، ويجعل المقارنة بينهما مقارنة التمثيل للحسن والرديء، الصواب والخطأ، المطلوب تعزيزه والمطلوب انطفاؤه (*). تظل الواقعة اليومية مفردة تمثيلية شارحة تمثل السلوك المراد تأمله إيجابًا أو

سلبًا، وتشرح الحكم عليه كذلك. وهذه الطبيعة للحوار اقتضت إجراؤه على لغة الحياة اليومية. وأنت إذا افترضت أن السيدة هي الشعب ستدرك على الفور أن براعة بيرم في أدب العامية كانت اختيارًا ثوريًا في نفس الوقت الذي كانت فيه اختيارًا جماليًا.

وبيرم حريص على أن يدس على لسان السيد تعليلًا لاختياره الجمالي؛ فحين يتطرق السيد إلى التعليم يدع جميع جوانب التعليم ويركز على تعليم الفصحى في نحوها فحسب. والحوار يبدأ بطريقة لافتة للانتباه، إذ تقول السيدة: «أبقى ألف لك كتاب في فن الكلام اللي بتقول عليه..»، وهي عبارة تتسق مع موقعها في الحوار، وتدعم موقعه بالمثل. أما عنه فهو يجيب: «أألفه لمين، الناس اللي لازمهم التعليم، واللي أنا نابح حسي عليهم مايعرفوش يكتبوا ولا يقروا» (ص ٩٥). هناك، إذن أزمة في الخطاب، تتمثل في عجز الملتقى عن فك شفرة المرسل لأميته واستغلاق حروف الكتابة عليه. والإشارة التي سلفت إلى عجز السيدة عن فهم السيد تتوازى دلاليًا مع هذه الأزمة في الخطاب، على الرغم من أن السيدة تعجز عن فهمه في عاميته المبسطة لا في الفصحى: ذلك النظام اللغوي المغلق. (ولنشر الآن إلى أن النص في مجمله يحاول العكس، يحاول إثبات أن السيدة تستطيع اكتساب الحضارة، وتعلم الفرنسية، من خلال خطاب تعليمي مبسط بلغة الحياة اليومية).

عودًا إلى حوار السيد والسيدة حول التعليم نجده يلخص الأزمة بقوله: «والمصيبة دي أسبابها الفقهاء والمفتشين والبهوات اللي في وزارة المعارف، واللي محكمين رأيهم إن كل شيء لازم ينكتب باللغة العربية الفصحى» (ص ٩٦). والفعل "ينكتب" هنا يتضمن معنى "الكتابة" أي التأليف، ويتضمن معنى الإملاء والترقيم، وقواعد الإملاء تمثل مشكلة لغوية مستقلة.

لم تفهم السيدة عبارة السيد على بساطتها فداهمها بما هو أعوص: «ويش حال بقى العيل اللي عمره ست سنين لما يقعدوه ويقولوا له: كانا فعلون ماض ناقصون مبنيون على الفتحى لا محلا لهو من الإعرابي» (ص ٩٦). والمفارقة واضحة في جملته بين أصوات اللغة وطريقة الكتابة الإملائية التي لا تصور الحركات تصويرها للحروف.

والسيد يمضي في تصوير آلام التعليم للطفل الذي يجد من معلميه قسوة بالغة في تعليمه هذه اللغة العسرة المفارقة للغة حياته اليومية. اللغة، في هذا السياق، وسيلة إصلاح وثورة، وإصلاح اللغة صلاح للمجتمع بأسره. ومن المؤكد أن طريقة تعليم اللغة العربية (٦). لكن المهم ليس مناقشة آراء السيد في الفصحى، أو اتهامه بالعداء لها، أو بالجهل بها، والتهمتان تسقطان إذا استحضرنا محاولة بيرم في كتابة أدب المقامة، ونجاحه في السيطرة على قالبها المستعصي، وتيسيره في لغة قريبة من لغة الحياة اليومية، حافلة بالسخرية. الأهم أن ندرك أن اختيار العامية كان في المحل الأول اختيارًا اجتماعيًا ثقافيًا لرأب الصداع المهول، في مجتمع الأميين، بين الخطاب الثقافي وبين المتلقي الحقيقي له، العاجز عن التلقي أصلًا. وهو في نفس الوقت اختيار جمالي لأنه اختيار لغة الحياة إذ أراد أن ينفذ إلى الحياة اليومية في إدراكاتها وإيقاعاتها الخاصة. ولد هذا الاختيار جماليا ظاهرة احتفال بيرم بالحوار. ولأمر ما جعل بيرم كل مقامة من مقاماته الأربع والأربعين مسندة إلى راو نسمع صوت يحكيها. ولأمر آخر جعل بيرم رحلتي السيد وزوجته إلى باريس وإلى مصر حوارًا متصلًا بينهما، والأمر كله يتضح إذا أركنا لعبة الأصوات في أدب بيرم. ونحن الآن نستطيع أن نقدر أنها هي نفسها لعبة الحوار الاجتماعي في المجتمع بأكمله.

نموذجان:

اختار بيرم أن يدور الحوار/ النص، بين رجل وامرأة، قد ترى في اجتماعهما المجتمع بأكمله بوصف المجتمع، على العموم، حوارًا متصلًا الذكر والأنثى. قد ترى في حوارهما عناية خاصية بإصلاح شان المرأة. حينئذ تستدعي دعوة قاسم أمين الشهيرة لتصنع مع نص بيرم سياقًا واسعًا من الدعوة لتحرير المرأة شارك فيه كثير من الكتاب بأقدار متفاوتة. وصيحة قاسم أمين الباحثة عن "المرأة الجديدة" لها أصداء جمالية في نص بيرم.

ونموذج الرجل صورته صورة المعلم في أغلب الحوار. وفي بعض المواضع تنمو صورة المعلم نموًا لافتًا حتى تشارف النبوة أو تشارف الصالحين أصحاب الكرامات، أو تشارف الصوفية في حدوسهم النورانية الباهرة. تجد السيدة تقول للسيد:

«–انت والنبي يا سيدي فيك شيء لله.

«–إزاي.

«–بتفهم اللي جوا القلب.

«–ده صحيح عارفه من إيه؟ لأني قلبي صافي، ونيتي نضيفه ولا أقولش غير الحق ولو على أمي، يقوم ربنا–سبحانه وتعالى–يبعت لي شعاع من نوره أمشي عليه وأفهم به كل شيء.» (ص ٨٤).

فالذات ههنا نتجاوز طبيعة المعلم من تأدية معارف موضوعية محددة، قد لا تكون من كشفه لأن المعلم قد لا يكون العالم، وتتجاوز طبيعة العالم من كشف المعارف بوسائل التجريب المعروفة، إلى طبيعة لا تخلو من صوفية، تمتلك بصيرة، أو حدسًا، يتصل بنور الله، ويهتدي به. وبحق هذه الطبيعة، لتي تستسلم

لها السيدة استسلام الناس لكل خطاب ديني يمس القلب، يستطرد السيد في الحديث الى تناول "الحق" الذي هو اسم من أسماء الله الحسنى، والذي هو الصدق في مقابل الكذب، والذي هو العدل والضمير كذلك، استطردا البصير بالحقائق اللدنية.

ولا يستخدم السيد طبيعته هذه لكي يكرر الخطاب الديني الشائع، بل، على العكس يستخدمها ليبرر بها خروجه على المقولات الدينية الشائعة. وهو لا يتصادم مع الخطاب الديني في صورته الرسمية، كما تصادم معه طه حسين وعلي عبد الرازق، على سبيل المثال، بل يتصادم مع الخطاب الديني الشعبي، ما دام مشغولًا، بداية بإصلاح الحياة اليومية، بعيدًا عن شقشقات المثقفين، حسب تصوره–لهذا تجده (ص ٣٦–٣٩) يلوم النساء لأنهن لا يصلين، ولا يعتدن المساجد، وحين تذكر له السيدة كثرة زيارة النساء لمساجد الأولياء، يعيب عليهم التمسح بتربة الأولياء، والتوسل بالأولياء على قضاء الحاجات. فتقول له: «يا شيخ استغفر الله». فهي، بتصورها الشعبي، لا تفهم إيمانًا بمعزل عن هذه النشاطات التي تتجاوب مع حاجات نفسية عميقة لا تحاول السيد أي محاولة لفهمها. وفي هذه اللحظة بالتحديد تشعر السيدة بالاختناق فتقول: «– ياللا يا خويا أنا اتخنقت هنا.»، تعبيرًا عن تأصل تصوراتها الدينية الشعبية في شخصيتها، وتحولها إلى آليات نفسية تمثل أسسا في بناء الشخصية، فإذا تزعزعت الأسس، الذي يعبث بها السيد، تشعر بالاختناق، لأنها تشعر بأن شخصيتها تكاد تنفلت منها انفلاتًا موجعًا، مثل انفلات النفس من صدر ضيق يضمن على النفس بالخروج، أما عن إجابة السيد على دعوتها له أن يستغفر الله فهي: «–بقى انتم ياللي بتكفروا ما تستغفروش على الكفر. وأنا يا مؤمن أستغفر الله على الإيمان؟ أما ده قرح صحيح...» (ص ٣٩). هذه الإجابة

قلبت معايير الإيمان والكفر قلبًا في ذهن السيدة لم يسبب لها وجودها، في هذه اللحظة، داخل كنيسة، ومناقشتها أحوال النساء الدينية في مصر، داخل كنيسة باريسية، أي شعور بالضيق. لكن إرباك السيد لمقولاته عن الإيمان والكفر كان إرباكًا عميقًا لتكوينها النفسي استتبع هذا الاختناق. ولم يكن طلب الخروج فرارًا من المكان، لكنه كان فرارًا من الحوار الذي يزلزل عن عمد شخصيتها، وأركان تصورها للعالم.

هكذا يستطيع الحوار أن يجلعنا نلم بنموذجيهما معًا. لقد أدركنا الآن تناقض تصويرهما للدين، وأدركنا من قبل تناقضهما بين الذكورة والأنوثة، وبين المعلم والتلميذ، وعلينا أن نلتفت إلى وجه آخر من وجوه التناقض يكمن في الدلالة الإحالية لكل نموذج على السياق المرجعي له. أعني ببساطة أن النموذج، في مثل هذا الحوار المشغول تمامًا بقضايا المجتمع، هو، على الضرورة، يحيل، أو يمثل، نماذج مكافئة في الواقع الاجتماعي. وأنماط الإحالة بين النموذجين متناقضة.

أما عن السيد فإن السيدة تقول له بعد أن لامت الرجال على إساءة معاملة النساء: « وأنت ذنبك إيه يا عيني عليك ياريت أهل البلد كلهم زيك ولا رئيس ولا معلم وسبحان من كملك بعقلك-» (ص ١٦٥) ها هي تقنى صفحة، وتعجب له، وتؤكد مغايرته لجميع الناس، وتومئ إلى إدراكها لأن نموذجه تجاوز المعلم، ثم تذكر الله والكمال فتومئ ضمنًا إلى الموقف السابق الذي سلمت فيه بأنه متصل بمعرفة نورانية فيضية عليا. نمط الإحالة، إذن، هو نمط المخالفة، بمعنى أن السيد يشير إلى الواقع الاجتماعي الذي تختلط به السيدة، بوصفه مخالفًا له. إنه خطاب صفوة، وهو متميز في هذه الصفوة، مخالف لجمهرتها.

أما عن السيدة فهي مختلفة عن السيد إلى حد التناقض. هي نموذج تمثيلي تمامًا. لا ينفى عنها تشابهها مع الأخريات، إلا أن يكون المراد الفرنسيات فيقول: «كنت مؤدبة مش زي نسوانهم المهاريش» (ص ١٥٩)، فإن أريد النساء المصريات ساوى بينهن في يسر، فيقول لها مثلًا: «لأنكم نسوان مالكمش إلا السجن في البيوت» (ص ١٥٩)، أو يقول: «تحبي أثبت أنك أنتي واللي زيك أوطى من الحيوانات» (ص٥٥)، أو يقول: «قولتلك حاتبقى أحسن من نسوان باريز، كدا بعباطة مخلياكي شربات، ولولا علينا الخفة دي يا بنات السيدة كانوا الناس دبحونا...» (ص ٥٩)، والانتقال السهل في الجملة الأخيرة من عباطة السيدة إلى الخفة التي لها فضل "علينا" بضمير الجمع، وبلغة التعميم، هو الخلط الأسلوبي الواضح بين وجود السيدة الفردى المتعين، ووجودها التمثيلي العام الذي هي فيه نمط دال على المرأة الشعبية المصرية حينئذ.

جاهلة، ساذجة، خفيفة الدم، قليلة الخبرة، هي صفاتها النفسية. أما صفاتها الجسدية أيضًا، فلقد لخصها سيد في قوله: «لحمك انفتل وبقى زي الكاوتش كنت في مصر مهوطة زي البالوظة المايصة..» (ص ٣٥)–الجسد له صورتان: صورة الجسد السمين المترهل قبل الرحلة إلى باريس، وصورة الجسد المرن المفتول بعد الحياة في باريس شهورًا. الجسد بها يلخص نمط معيشة، وليس صندوقًا من الخصائص المادية الخالصة للمادة الخالية من روح الإنسان. الجسد، ههنا، بروز الشخصية في تحولاتها. ونموج السيدة، على هذا النحو، يظل يحيل إلى المرأة الشعبية المصرية، حتى يتم لها تشكل الشخصية الجديدة، فتصير امرأة متحولة، أشبه ما تكون بالمثل الأعلى المأمول، لا تطابق الواقع القائم، على الرغم من أنها بعد تحولها لم تعد تطابق المرأة في الواقع الحي، إلا أنها لا تزال تشير، في نوع من البرهان الجمالي التخيلي، إلى قدرة المرأة على التحول، أو

التطور، وإلى قدرة الواقع الحي كله على التحول والتطور، إذا تعرض إلى خطاب تنويري بسيط، مثل الخطاب الذي اقتحم به بيرم خريطة الثقافة العربية المعاصرة، وجعل فيه هذه الرحلة الباريسية، نقدًا تفاؤليًا للحياة الشعبية. نستطيع أن نعمم القول، في غير حرج، فنقول إن مشروع بيرم الثقافي والأدبي كله هو محاولة نقد العقل الشعبي، أو هو –أخذًا بلغة الفلسفة–الكشف عن أوهان السوق.

تبادل الأدوار:

يقتضى النص في لعبته الشائعة أن تكون رحلته الأولى لعبة بيجماليونية، أعني أن علاقة السيد بالسيدة تشبه علاقة المثال بيجالين، قد يجد المؤرخ دليلًا على "تأثر" بيرم بيجماليون مثل تأثر توفيق الحكيم، وكلاهما معنى بالمسرح. وقد يجد المحلل علاقات تناحية جلية بين نص بيرم ونص بيجاليون. لكن ما يعنينا الآن هو إظهار هذه العلاقة في سياق ثنائيات النص، ولعبة الأدوات التي يلعبها.

يحاول السيد أن يحول السيدة من "سنكوحة" على "ست" على حد تعبيره السالف، فيتخذ معها دور المعلم. ولكن السيدة توفق إلى تحصيل ما أراد لها، ربما بفضل طريقته في التعليم، وربما بفضل وجودها في باريس، كأنه كان يعالجها بنوع العلاج الذي يسمى في علم النفس بالعلاج البيئي. ثم يعودان إلى مصر، فيصير عليها أن تخرج من موقف التلميذة إلى موقف المعلمة. لكن النص لم يحقق لها هذا الخروج. اكتفى بأن جعلها تتحرك في الوسط الاجتماعي المصري حركة مشابهة لحركة السيد الذي يبدو نقيضًا لما حوله بوعيه المتميز، وهي تبدو مثله. لا تمارس على السيد دور المعلم، لكنها أصبح لها إدراكاتها، ومعارفها التي تحصلها بنورها الداخلي، مثل النور الذي تحدث عنه من قبل، وقبل أن يصلا

معًا إلى الفصل الأخير الذي يحقق غنائيًا التساوي والتاصل بينهما، ترى ملامح متفاوتة من المواقف لم تعد فيها التلمذة، وأصبحت، إلى حد ما، تملك معرفتها التي يمكن السيد أن يطلب تعلمها. لنعرض موقفًا مثالًا:

«– هيبه يعني إزاي؟

«– الهيبة الي تدخل عالواحدة لما تشوف الراجل.

«– بقى لما تشوفي الواحد من اللي لهم بطون كبيرة وهذا مدلول وأوتومبيل وخدامين ودينا ماتحصلش لكي الهيبة دي.

«هئ هئ ولا اتهز ولا اتحرك كده وحياة النبي زي ما بقولك، هي المرة تحس بالراجل إنه راجل صحيح إلا إذا كانت معاملته وأخلاقه نع الناس ومعاها في منتهى الذوق والكياسة.. دول يا حسرة ما يعرفوش يتعاملوا مع ستاتهم... يبقى يعرفوا يتعاملوا مع الناس؟» (ص ١٦٤–١٦٥). تبدأ بإظهار معرفتها: "عارفة".. وتبدو الإخوة المألوفة في حوار المرأة الشعبية وزوجها ههنا وهي تقوله له: "ياخويا"، متصل بإخوة معرفية أحدثها تغير وعيها. هي تؤكد له أن وعيها تفتح فأدركت سوأ الأحوال في البلد كلها. ثم تشرح إدراكها الخاص بأداة معرفية حدسية خاصة لها هي "الهيبة". والسيد يسألها عن أداتها الخاصة بها هذه. لقد أصبحت تملك أدوات معرفية خاصة بها، وأصبح هو الذي يسأل. وهذه الأداة تتجاوب مع دعوة قديمة له وجهها لها في باريس حين قال: «مش ضروري تدرسي الناس كلها. أدرسي روحك أنتي. واعرفي نفسك، أما تحبي تكذبي أو تغشي شوفي إيه اللي بيجرى وقيسي عليه بقية الناس.» (ص ٨٦).

نصيحته القديمة توجهها إلى نوع من المعرفة الباطنية، هي أقرب شكل من المعرفة إلى نظام المعرفة الشعبية، أن ترى العالم في أقرب شيء إليها، نفسها.

وسيدة قد حققت له ما دعاها إليه، وتجاوزته وصار لها أدواتها الخاصة تستمد من شعورها. ومشاعر الهيبة في سياقها هي أداتها للكشف عن الحقائق. ويسألها سيد عن تأثير الثراء بعلاماته من سمنة وسيارة خدم على شعورها، فيكون جوباها علامة على أن الأداة الجديدة قد صاحبت تحضرًا أخلاقيًا، ونضجًا في المفهوم، وتطويرً لمعايير تقويم العالم. إن الهيبة أصبحت تتحقق لمن كانت معاملته وأخلاقه في منتهى الذوق والكياسة.

هو إذن معيار التحضر الذي يراد إقحامه على النظام المعرفي السائد بطبيعته الحدسية، لا يلجأ سيد أو سيدة في طورهما الثاني إلى العلوم الطبيعية، بل إنهما يرفضان تعليم ابنهما القانون أو الطب لضعف العائد (ص ١٦٤)– هما لا يزالان في النظام المعرفي المناسب للحياة الشعبية، لكنه. عندهما، أصدق في التعامل مع العاطفة، والاستماع لها، وأكثر التزامًا بقيم التحضر الخلقي. هذا هو النموذج المعرفي الذي قدمته حركة التنوير حينئذ في تجديد للعاطفة، وتجديده للقيم الخلقية، وإنتاجه للثقافة الجديدة على هذا الأساس. ولعبة تبادل الأدوار، لها دورها في الكشف عن تنوعات هذا النظام المعرفي، التي تنتهي إلى تناغم موحد، كما انتهى السيد والسيدة إلى تناغم غنائي أخير في آخر فصول الكتاب.

المكان:

اختار بيرم باريس لرحلة السيد والسيدة، ويحسن أن نفصل بين باريس التي ألقت به الحياة إليها، وباريس التي في النص. على الأقل باريس التي في النص ليست منفى قاسيًا، هي أقرب إلى أن تكون رمزًا للحضارة المعاصرة. قد نقول إن باريس التي نجدها عند الطهطاوي في «تلخيص الإبريز في تلخيص باريز»، هي المدينة التي زارها، لكنها في نص أدبي تخييلي تتجاوز الطبوغرافيا

والأدلة السياحية إلى مستويات الرمز... بل إن "باريز" عند الطهطاوي عينه لا تخلو من هذا التجاوز الرمزي.

تمثل باريس في الأدب الحديث هاجسًا مؤرقًا. منذ ظهرت عند الطهطاوي وهي لافتًا تعاود الظهور، وكان لابد من مرور أزمنة طويلة، وتغيير خريطة السياسة العالمية، حتى تظهر فيينا مرة، ونيويورك مرة أخرى عند يوسف إدريس، ومن السهل أن نرد هاجس باريس إلى العلاقات الثقافية التي أنشأها معها "مُحَمَّد علي" حين بعث إليها بطائفة من طلاب العلم، ومعهم الطهطاوي. لكن الأمر يتجاوز هذا الحد، فهناك علاقات ثقافية مماثلة مع عواصم أخرى.

إن باريس ليست مكانًا فحسب. المكان نفسه عند النقاد هو « الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه..» (٧).. وباريس، بهذا، شيء أكثر من المكان.

نستطيع، بفرز التركيبة الثقافية المصرية الحديثة، أن نجد طائفة من مثقفي الثقافة الفرنسية مثل طه حسين ومُحَمَّد حسين هيكل وقد تجمعوا في حزب الأحرار الدستوريين، وأن نجد طائفة مقابلة من مثقفي الثقافة الانجليزية وعلى رأسهم العقاد قد تجمعوا في حزب الوفد، على هذا النحو تصير باريس متصلة بفكر الأحرار، وتصير لندن متصلة بفكر المحافظين.

هذه الخريطة المغالية في التبسيط يجب أن تدرك أن الجميع كانوا يريدون أن يحيوا النهضة ويحققوا التحرر بأدوات الغرب من الثقافة، والفارق ليس كبيرًا بين من يستعلمون ثقافة المحتل للتحرر، وبين من يستعملون ثقافة العاصمة المناوئة تاريخيا. الكل يطلب النهضة والاستقلال بتحصيل الثقافة الغربية، والفروق نسبية إلى حد كبير.

يقول المويلحي على لسان راوية عيسى بن هشام عن باريس، «. تلك المدينة الفاضلة، أم المدينة، مهبط العمران والحضارة، ومظهر الزينة والنضارة، وموطئ العز والمجد، ومصدر النحس والسعد، بل هي تلك عندهم إرم ذات العماد، التي لم يخلق مثلها في البلاد..» (٨) إنها الرمز الشامل الأم.. وتسميتها بالمدينة الفاضلة يجعلها ترقى مرقى الحلم، شأن المويلحي شأن بيرم يقدم مدينة مثالية متحضرة بلا مثلية. وكما أن المويلحي يفهم باريس في ضوء ثقافته، فيتوسل إلى فهمها بإرم ذات العماد، ويتناص لأجلها مع القرآن الكريم، كأن يحتمي بحماه من غواية باهرة، فإن بيرم كذلك يجتهد في فهمها في ضوء ثقافته.

وفي مقامات بيرم مقامه تسمى «المقامة البيجامية» (٩) يذهب فيها الراوي إلى باريس شيخًا ملحقًا بالسفارة لإجابة طلاب البعثة فيما يسألون. لكنهم حين يأتون إليه يطردهم من البنسيون، ويرفض الجلوس إليهم/ فلقد لاحظ أن صاحبة البسيون ترتدي "البيجامة"-وهو أمر ظنه إهانة موجهة له أولا- فخاف أن يفتن بها الطلاب-كأنهم لا يشاهدون مثلها خارج البنسيون. إنها الغواية الباهرة التي يحاول أن يتحصن منها.

ويمكن أن نكتفي بعرض موقف نموذجي واحد يلخص ما يحاوله السيد في باريس. ذلك أن "السيدة" أغضبها أن الرجال في باريس يقبلون النساء في الشارع، فقالت: «دا شيء والنبي يفور الدم»، فأجابها "سيد" شارحًا: «البوس عند الناس دول يا فضولية يام وش بارد مهوش علامة على الشهوة، البوس علامة على الحنان والعطف، يعني أن الراجل يبوس مراته وأولاده قبل ما يخرج لشغله ولما يرجع من شغله، وعند السفر والرجوع. والعملية دي يعملوها في البيت والشارع والقهوة.» (ص ٨٧)

لا يستخدم بيرم كلمة «علامة» وهو يعني ما نعنيه في النقد الحديث

بالكلمة. لا يقصد بيرم ما يقوله ترنس هوكز مثلًا من أن «العلامة أو التمثلية شيء يمثل لشخص ما رمزًا لشيء معين بخصوص معين أو بالنسبة إلى قدرة معينة» (١٠). ولكن لماذا نشغل أنفسنا بما يقصده بيرم؟ أن ما يقصده بيرم، وما لا يقصده فيظهر عرضًا في النص، لا يمعنان من القول إن السيد يحاول أن يفك شفرة سلوك في سياق ثقافة مغايرة لثقافته. ولنتذكر قول تشاركز سوندرس بيرس: «ستستخدم كلمة علامة للتعبير عن موضوعة مدركة أو متخيلة، وقد لا تكون متخيلة من منظور واحد فقط» (١١)، والعلامة التي يتأملها السيد موضوعة مدركة من منظورين في وقت واحد. القبلة في الطريق سلوك يقع في بؤرة مزدوجة يتجاذبه الشهوة من جهة، والحنان من الجهة المقابلة. الظروف المختلفة التي يجمعها السيد في عبارته: قبل ما يخرج، ولما يرجع، وعند السفر والرجوع، وكذلك الأماكن: البيت، الشراع، القهوة، محاولة للتعميم حتى يضع السلوك في سياق ثقافة شاملة فيظهر في ضوئها. ويقول بيرس أيضًا: «ليس المنطق بمفهومه العام... إلا اسما آخر للسيميوطيقا » (١٢). وهذا معناه أن العلامة لا تفك شفرتها إلا بالدخول في "المنطق" أي نظام التفكير في ثقافة كاملة، أو في بنية عامة تندرج تحتها العلامة. هذا ما يحاوله السيد وهو يميز بين ثقافة الشهوة وثقافة الحنان– وعلى الرغم من أن التمييز ههنا تمييز بين نظم أخلاقية، وقيمية، فإن السيد يعتمد على معرفة مزدوجة بالثقافتين، والتمييز، بقطع النظر عن الخطاب التوجيهي، يعيد التفكير، ضمنًا، في المعرفة نفسها. يقول رولان بارت: «فعبر الكتابة تنعكس المعرفة نفسها وتفكر فيها دون انقطاع، وفق خطاب ما ينفك عن أن يكون ابيستمولوجيا ليصبح دراميًا مأساويًا.» (١٣). وعن طريق لعبة الأصوات يسبغ بيرم على كتابة السخرية، ويعيد تأمل معرفته المزدوجة، ويسعى جاهدًا إلى أن يصل إلى لحظة التناغم، أو السعادة القصوى، التي يحاول آخر فصول الكتاب أن يوحى بها شعريًا. لعبة

الأصوات، بثنائياتها المتضادة الوفيرة، تسعى بروح التفاؤل إلى تأسيس مدينة فاضلة مثلى.

حدود الذات:

في لعبة الأصوات ذكرنا قانون اللعبة، ولم نحدد الرسالة التي نبعث بها الذات إلى متلقيها. لكننا أوضحنا الكثير عنها. فهي، على الإجمال، رسالة تبتعث النهضة بالأخذ عن الغرب. وفي مواضع شتى أومأنا إلى أن النهوض يعول على تجديد القيم، وإصلاح الأخلاق. بيرم لا يطرح أدوات معرفية جديدة، لكنه يطور قيمًا، ويستعير سلوكًا وفي ظل هذا النسق القيمي لا تطرح المشكلة المعرفية، ولا يطرح على نحو خاص، تحليل سياسي، وحين يأتي ذكر الحكومة يرى أنه «ما فيش حكومة في الدنيا ربنا مغلبها بشبعها قد حكومتنا»، ثم يعمم «مافيش حد غلبان قد الحكومات»، ثم يتجه إلى الشعب مباشرة: «وانتم وكلينا يا حكومة شربينا يا حكومة جاتكم القرف في تربيتكم..» (ص ص ٧٤). من جهة يأتي هذا الكلام في سياق يصب في الفكر الليبرالي الذي يطالب بالنشاط الفردي الخاص، وعدم الاتكال على الحكومة، لكنه يلخص الأمر في "التربية" ويحذف التحليل السياسي الذي يمكن أن يكشف عن مسئولية الدولة، وربما يكون التحليل السياسي منفذًا غائبًا لنقد الغرب.

ونظرًا لأن نسقه أخلاقي يستبيح التوجيه بالقوة قائلًا: «أي والله العظيم الكرباج هو الوحيد اللي ينفع للناس اللي عايشين في الدنيا مهبعين مبرطعين. كل واحد منهم يعمل اللي يعجبه» (ص٥٥). وهو حل تربوي تقليدي يفتح الباب للديكتاتورية، أو على الأقل ينتظر ظهور المستبد العادل. ومن نماذج إعمال النسق القيمي في الفهم موقفه من الرقص الغربي. هو، بداية، يفهمه في ضوء خبرة شعبية محلية هي الزار مجاريًا السيدة في هذا الفهم (ص٤٠) ثم يفسره

بأنه لقاء إنساني لا يشترط فيه الزواج: «يكفي أننا ولاد حواء وآدم» (ص٤١) وتسأله سيدة عن شعوره إذا رقصت مع أحدهم «أزعل واتبخص، أزعل لأن طبعي ما يسمحش أشوفك مع واحد عابطك وبيزوغ بيكي في وسط الزحمة ويوشوشك في ودنك، وابتخص لأنك ما تعرفيش ترقصي يقولوا علينا جحاليف» (ص٤١). وبالطبع معناه افتراض العجز التام عن تقبل الموقف، فالطباع ملازمة لأصحابها.

ويبدو أن بيرم قد نسى هذا الموقف لأنه في الفصل التاسع من فصول حياتهما في مصر بعد الرحلة الباريسية يعاد فتح الموضوع فيقول: «وانتي ايش وراكي حفلات الرقص دي» (ص ١٥٨)، إلا أن يكون مراده حفلات الرقص التي تقام في مصر بفرض اختلافها التام عن الحفلات الباريسية في هذا الموقف يقول لها: عايزة أول ما تتمدني تروحي ترقصي» فتجيبه قائلة: «مش كنت برقص في فرنسا قدامك مع الرجالة» (ص١٥٨). وهذه معلومة تتعارض مع الموقف السابق في باريس. ومن الممكن افتراض أن معارضته لرقصها قد لانت في باريس.

يصف السيد تلك اللحظة قائلًا: «وتبقى تخلصي من واحد تمسكي التاني وأنا أبقى قاعد زي التيس مش قادر أقول بم!» (ص ١٦٠)، وهو تشبيه قاس يكشف رفضه التام لهذا الفن حين ينتقل إلى زوجته، مع تفهمه له، وإعجابه به، لدى الغربيات– ويمضي السيد (ص١٦٠–١٦١) ليقنعها بأن الرقص لا يمكن أن يكون بريئًا.

هذا الموقف المهتز من الرقص الغربي يشبه موقفه من شرائها الاحتياجات من السوق، فهو يدعها تشتري ما تشاء في باريس، وفي مصر يقول: «... يا شاطرة كل بلد ولها عادة.. ولما كنتي بتشتري العشا من أسواق باريس كان البياع

يعطيكي الشيء اللي انتي عايزاه ويأخذ فلوسه، ويمكن مايبصش في خلقتك، لكن الجزار هنا مثلا ولا الخضري يحب يسامرك..» (ص ١٢٠) ويشبه كذلك موقفه في مصر من الماكياج، الذي يطالب في مصر بأن يكون له وحده (ص ١٢٣).. وتجده في فرنسا يقول لها: «لا خلي طبقة صوتك على طبقة صوتي أحسن...» (ص ٥٥)، وتجدها – هي – في مصر تقول له: «– ياخي.. وجعت لي راسي من صريخك.. ما تتكلم بشويش...» (ص ١٢٧) (تذكر تبادل الأدوار). وفي فرنسا كان يقترح أن يبحث لها عن عمل، أي عمل (ص ٣١)، وفي مصر يعترض أولًا بأنه: «مفيش شغل في البلد دي للنسوان» (ص ١٤٦)، حتى تذكره بالتمدن، وتقول: «وانت يا ربي يتزعل ليه واسمك راجل متعلم تعرف مركز المرأة ووظيفتها النهاردة في الهيئة الاجتماعية.. » (ص ١٤٧). فيحل الموقف بقوله: «أنا مابقلش ما تشتغليش، فتشي عالشغلة اللي تليق بواحدة ست مسلمة وتكون زي الناس..» (ص ١٤٧). ويبدو أن النظام الديني في الوعي هو الحد الأدنى لضبط الذات بمعنى أن الذات تحاول جاهدة تطوير نفسها، وإنشاء القيم الجديدة بغير مساس بهذا الحد الأدنى الذي يناط به الهوية– وهذا ما يبلوره قول السيد:

« بقى مافيش حاجة كويسة إلا ومعاها خمسين مصيبة، صدقيني إن النظام الإسلامي أحسن نظام ظهر في العالم الراجل مايشوفش غير مراته، والمرة ماتشوفش غير جوزها، حتى لو كانوا الاثنين وحشين وشكلهم كئيب تلاقيهم برضك يعجبوا بعض دي الجعان اللي يتلذ بلقمة العيش والدقة، أما الشبعان يبقى قرفان من كل شيء. كل ما يشوف حاجة يقول فيه أحسن منها.» (ص ٤٣).

قد لا ترتاح إلى تصويره للإسلام في الفقرة، لكنه، بغير شك، وحسب

طبيعة الفقرة نفسها، يبدو ملاذ الذات حين تضطرب أمام الثقافة الأخرى، أو هو الحد الأدنى للشخصية، وضابط الهوية. وعلى الرغم من اندفاعة السيد في تطوير قيمه، وسلوكه، وقيم وسلوك زوجته، فإن مشكلة السيد أنه لا يملك حلًا سحريًا، أو نموذجًا دقيقًا يعالج به محاولة الجمع بين أطراف متضادة بعضها وافد، وبعضها موروث، في جعبة نشاط ثقافي واحد، وكل ما يستطيعه هو أن ينخرط في لعبة خطرة، بين الأصوات المتجاوبة، بثنائياتها المتنازعة، يحلم في تفاؤل بهيج بلحظات أخيرة من التناغم، ومن السعادة.

الهوامش

(١) بيرم التونسي: السيد ومراته في باريس. الإسكندرية–المركز العربي للنشر والتوزيع–١٩٨٢م. على هذه الطبعة نشير أرقام الصفحات في متن الدراسة.

(٢) مقتبسة في: د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي– الأنجلو المصرية– ط٢– ١٩٧٧م– ص٤١٨.

(٣) انظر المقال كاملا في: د. أحمد إبراهيم الهواري: مصادر نقد الرواية في الأدب العرب الحديث في مصر– دار المعارف– ط٢– ١٩٨٣م– ص٨٣.

(٤) مقتبسة في: د. أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر– دار المعارف– ط٢– ١٩٨٣م– ص٤٢.

(٥) باختين: الخطاب الروائي– ترجمة: د. مُحَمَّد برادة– دار الفكر– ط١– ١٩٨٧م– ص ١٥١.

(٦) انظر مقدمة: ابن مضاء القرطبي: الرد على النحاة– تح: د. شوقي ضيف– دار المعارف– ١٩٨٢م ص ٨.

(٧) ياسين النصير: الرواية والمكان– بغداد– دار الشئون الثقافية العامة– الموسوعة الصغيرة ع ١٩٥– ص١٦.

(٨) مُحَمَّد المويلحي: حيث عيسى بن هشام- دار الشعب- د.ت- ص ٢١٢-٢١٣.

(٩) بيرم التونسي: مقامات بيرم- تح: أ. طاهر أبو فاشا- مكتبة مدبولي- ١٩٧٣م- ٤٣- ٤٧.

(١٠) ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة- ترجمة: مجيد الماشطة- بغداد- دار الشئون الثقافية العامة- ط: -١٩٨٦م- ص ١١٦.

(١١) بيرس: تصنيف العلامات ترجمة: د. فريال جبوري غزول- ضمن: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا- إشراف:

سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد- دار إلياس العصرية- ١٩٨٦م- ص١٣٩.

(١٢) المصدر السابق ص ١٣٧.

(١٣) رولان بارت: درس السيميولوجيا-ترجمة: عبد السلام بنعيد العالي- دار توبقال للنشر- ط٢- ١٩٨٦م- ص١٥.

(*) التعزيز والانطفاء مصطلحان نفسيان مستعملان في نظرية التعلم لدى بعض الفروع السلوكية، وهما مناسبان للسياق- انظر: د. رمزية الغريب: التعلم: دراسة نفسية تفسيرية، توجيهية- الأنجلو المصرية- ط٦- ١٩٨٦م- ص ١٨٣ بخصوص الانطفاء، ص ٢٠٥ بخصوص التعزيز.

٧

بيرم التونسي وأغاني الحياة

فرج العشري

يعتبر بيرم التونسي (١٨٩٣– ١٩٦١) أميرًا لشعراء العامية بكافة لهجاتها من المحيط إلى الخليج، وهو بهذا الوصف زعيم لمدرسة أصلية في قومية التعبير العربي إنسانيا ووطنيا وجماليا، ونموذج نقي نقاء الذهب لفصيلة دم تعابيرنا في نظم الفلاحين ما أحسبني أتزيد في هذا قط، أو أتصيد لبيرم ما ليس من حقه أبدا وها هي حيثياتي معي:

فلقد صرح أحمد شوقي– وهو أمير شعراء الفصحى– بأنه «يتخوف من قدرات بيرم الهائلة على التعبير بالعامية عن كل مواقف الحياة، بمرونة ساحرة دفعت جموع الناس إلى ترديد أزجاله، وقد تدفع بعض شباب الشعراء إلى الاقتداء به!!

وكتب عنه العقاد أيضا فوصفه بأنه عبقري فقده العالم العربي، وأسهب في تعداد مآثره وإبداعياته فقال إنه كان في الحقيقة «ينبوعا من ينابيع الفنون الشعبية نظما، وتمثيلا، وغناء، بل وتصويرا بالقلم يعطينا من صور الحياة العصرية ما تعجز عنه ريشة الفنان الصناع، فهو بارع في الحديث بالعديد من اللهجات المختلفة في آن واحد، ويتغنى أحيانا بالنغمات التي توافق تلك اللهجة، وينتقل من سؤال إلى جواب، ومن تعبير إلى تعليق ومن جد إلى فكاهة كأنه جماعة من الناس توشك أن تتعدد أصواتهم كما تتعد أساليبهم في الكلام

وفي إنماط الحديث وفي الغناء، ولم يكن ذلك كله من قبيل المحاكاة والإعادة الآلية التي يستصعبها الكثيرون، وإنما كان خلقا للشخصية المتكلمة، وللعواطف والأحاسيس التي تكمن وراء الكلمات وقال عنه كذلك الأديب والناقد الكبير محمود تيمور، «أنه هز المشاعر بروائعه المنظومة التي تناول فيها مشكلاتنا الاجتماعية وصور حياتنا الشعبية متخذا لغة الكلام الدارج، وأحسبني- والكلام لتيمور- لا أغلو إذا قلت إنه لا يجاري فيما أوتى من حذق، ومن لطف ذوق، ومن عذوبة روح في التقاط الصور الشعبية الصميمة، وأن له أدبا يستمرئه المثقفون وغيرهم من جمهرة الناس، ويجدون فيه صدى لما يضطرب في نفوسهم جميعا من مشاعر وحافز، ومن آلام وآمال، وأن هذا الأدب البيرمي سيدعو النقاد والمؤرخين في عصر بعد عصر إلى كشف اللثام عما حوى من مشاعر حية من صور طريفة ومن تعبير خلاب.

وكل هذا فضلا عما تحدث به عنه الأستاذ رشدي صالح كشاعر سام فقال أن الكلمات تخرج من فمه وكأنها عذارى جميلات تلبس أفخر الثياب، وبأن الصورة الشعرية تغادر خياله وكأنها مواكب لأفراح أو أحزان تسير إلى دنيا الحواس. ثم ما روى عن عزيزنا الغالي زكريا أحمد من أنه احتدّ ذات مرة وهو يتحدث عن بيرم ودوره في تنظيم الأغاني فقال- ورزقه على الله طبعا- «عندنا مؤلفين كويسين جدا» ومؤلفين عاوزين يتحرقوا بنار وبديع خيري وبيرم التونسي أحسن مؤلفين».. والآن فلا أحسبني بعد في حاجة إلى تقديم المزيد مما يتيسر لدى من شهادات لتزكية التقدير لأمارة بيرم التونسي، وحسبي أن أمضي في القيام بمحاولة لالقاء الضوء على تكامل وتنوع إنتاجه الإنساني في مجال الأغاني، إذاعيا وسينمائيا ومسرحيا، مع إدخال خصائص فترة تنشئته وإعداده كطرف تاريخي مؤثر في الموضوع.

والأصل أن بيرم ولد في سنة ١٨٩٣ بعد أن نجح المحتل الإنجليزي بمؤزارة من الحكم الخديوي ومن والاه، ومن بعد أن مكنته الخيانة والرشوة من هزيمة عرابي سنة ١٨٨١، وأن هذا العدو الآثم قد عمل من أول يوم وطئت فيه قدمه أرض مصر إلى تفريغها من كل محتوياتها العسكرية والاقتصادية والفنية ليتحكم في مصائرها بتدابيره من إغراقها بالمستوردات ومن إلغاء مجانية التعليم، وبالعمل على قفل كثير من المدارس، وعلى تعطيل الصحافة الوطنية والآراء النابهة، وعلى بذل كل جهد مباشر أو حتى في نشر مختلف أمراض التلهي بمخدرات من تعابير التهتك في طقاطيق التدمير الغنائي والمسرح الخليع ورقص الصالات، وأنه أصدر لهذا الغرض ديكريتو الخديوي سنة ١٩٨٠ بتنظيم حرفة الالاتيه "الموسيقين" ضمن طوائف الصنادقية والسروجية والقلافطية والطرشجية والسقائين، مهد الجو تمام لبدء نشاط ثلاث مؤسسات عملاقة في تسجيل الاسطوانات ونشر أغاني الاسترتيز التي أخذت عندنا تسمية الطقاطيق، التي تربع على عرش إنتاجها التعبيري الشيخ يونس القاضي (١٨٨٠ ٠ ١٨٦١) ابرع نصحاء التهتك اللفظي والنظم الواعد، والذي وجد له عونا من أدوات التحسين والترويج في حناجر المشاهير من أمثال سلطانة الطرب منيرة المهدية (التي قيل أن مجلس الوزراء كان ينعقد في عوامتها) وذلك ضمانا لفرض رواج مثل هذه العينات التي سوف تعمد أن أكره قلمي إكراها على تسفيرها للذكرى والاعتبار مبتدئا باسطوانة منيرة المهدية في نظم الشيخ يونس لهذه التدعيرة.

ارخي الستارة اللي في ريحنا أحسن جيراننا تجرحنا

يا فرحانين، يا مبسوطين يا مزقططين بالقوي يا احنا

***

دلوقتي أنا بسّ اللي ارْتحت لاحد فوق ولا حد تحت

يعرفني جيت والآ روحت ولا حدّ يقْدرْ يلمْحنا

يا فرحانين، يا مبسوطين يا مزقططين بالقوي يا أحنا

***

قاعدتنا هنا كانت غلطة ناولني كاس بلا مغالطة

اديني شفطه وخد شفطه وقوم نغير مطرحنا

يا فرحانين، يا مبسوطين يا مزقططين بالقوي يا أحنا

وكذلك للشيخ يونس القاضي لكن بالذي هو أفحش وأغرى:

بعد العشا، بعد العشا يحلى الهزار والفرفشة

إنسى اللي فات، وتعالى بات ليلة التلات مستنظراك بعد العشا

تلقى الحكاية موضبة بأديه، أيد الكهربا

واقعد معاك، على هواك ولا فيش بقى غيري معاك

وبلاش بقى كتْر الخشا!!

ومن نفس طقاطيق التخدير لحنجرة "الافندي" عبد اللطيف البنا في اسطوانة أوبيون.

يا حليله يا حليله أهو وحده جاني الليلة

على السلم ودعني وحلفني يمتعني ومن وصله يشبعني ومين راح ييجي

أهو وحده جاني الليلة يمتعني

يا حليله يا حليله

وهذه الطقطوقة الفاضحة المفضوحة للمطربة رتيبة أحمد على أسطوانة بوليفون:

الهيء المئ في دهيبه حبيبي جاني الليلة ديه

تركني الحلو ولا جاني وخلاني على ناري

أمتى يا رب حايجي لي

ومعذرة بسبب شدة تمرد قلمي على كتابة هذه الشطرة وأيضا "للست" نعيمة المصرية صاحبة لعب مطربة البكوات والباشوات يومذاك على السن والرمح الذواتي:

ماتخافشي عليه، أنا واحدة سيجوريا في الحب يا أنت واخدة البكالوريا!!

ارخي الناموسية راح أنام لي شوية حبكها وحبسها، قوم يالله شبكها

وانزل حتتك بتتك أنا ماتخفشي عليه!!

وأيضا ومن بعض سواقط سيد درويش أثناء نشاطه السكندري قبل رحيله النهائي إلى القاهرة سنة ١٩١٧:

أنا مالي ماهية الي قالت لي روح اسكر وتعالى ع البهلي

شربت حبه وشوي وبعتت لي الخدام ينده لي

اخدتني ع البيت بالحيلة وسقتني كونياك على بيره

وبتنا في تلك الليلة وقلعنا وبقينا ع البهلي

وبهذا القدر من طقاطيق التعهر والتخدر التي أنشأتها وروجتها مدرسة الشيخ يونس القاضي تحت سمع ونظر وبركات السلطات- ولنضع في بالنا أن

هذا الشيخ هو الذي تم اختياره في سنة ١٩٢٨ لمنصب رقيب الأغاني بوزارة الداخلية ومن خلال حناجر المشاهير أيضًا، يمكننا أن نقول إن شعبنا المهذب أصلا والذي كان قد طال تعوده على استخدام لفظ "الجماعة" بدلا من مجرد التصريح باسم الزوجة أو الست، والذي تربى جديا في بيئة كانت قد ورثه "نحنحة" الاستئذان عند الدخول من باب بيوت الزيارة، كان عليه أن يقاوم هذا الوباء التدعيري بحصارة في المدينة على الأقل، وأن يستبقى للقرية مواويلها وما تحمله من مؤن التزود بصدور مشاعر الوطن والمواطنين وآلامهم وآمالهم لتعسف الاصلاء يومئذ بمثل هذه التعابير:

حكمت على السبع راح للكلب عند الكوم

لما صحي الكلب، قال له السبع صح النوم

أسألك يا رب، يا مجري بحار القوم

ترجع السبع يخطر زي عاداته

وترجع الكلب ينبش في تراب الكوم!!

لكن الكيل طفح في المدينة نفسها حتى اصدر. شيخ الأزهر منشورا بتحريم الخليج سنة ١٩١٨، وآتت ثمرات الدعوات التحريرية الاصلاحة أكلها، فصلا عن الصدى المدوي لصفعات النقاد الذين كانوا قد أشرعوا أقلام نضالهم ضد رقاعات نظم الأغاني وفي الطليعة منهم كل من الشيخ طه حسين (١٨٨٩– ١٩٧٣) وسلامة موسى (١٨٨٨– ١٩٥٨) وعبد العزيز البشري (١٨٨٦– ١٩٤٣) وجميعهم كما نرى انداد عمر معاصر لبيرم التونسي الذي ولد في سنة ١٨٩٣، فالشيخ طه حسين في فترة الضحى من شبابه (١٩٠٨– ١٩١٣) ما أن استمع إلى بعض الاغنيات التي شاعت عباراتها المبتذلة ومعانيها

المسفه حتى أطلق سهام سخطه عليها وعلى من يؤدونها، وخرج إلى الناس شاهرا نقده بمحاضرة علنية طويلة ألقاها بنادي الموظفين وقال فيها... «إذا صح ما يقولونه من أن الرقي الأدبي لكل أمة من الأمم هي أشعارها وأمثالها وأغانيها، ثم قسنا رقي العرب في جاهليتهم بهذه المقاييس الثلاثة، كانت النتيجة مؤلمة جدا، لأننا لا نستطيع أن نتردد لحظة واحدة في الحكم بأن العرب الجاهليين الذين لم يؤدبهم أستاذ، ولم يثقفهم كتاب، ولم يصلح أخلاقهم دين، أرقى منا فنا وأذكى قلوبا، وأبعد مناهمما واصدق عزيمة» ثم يمضي في سخونة نقده ليقرر أنه يستحي أن يقارن بن الشعر الجاهلي الفخم وما يمثله من قوة ومن عزم ومن ذلك الغناء المصري القائل:

يا لموني، يا لموني، يا لموني يا لموني ياللي ف حبك ظلموني

آه يا لموني وأنا أحب الخص آه يا لموني وحبيبي في مصر

آه يا لموني على مين يجيبولي، يا لموني..

ويتساءل بعد ذلك عن «أي معنى لنداء الليمون في هذا الغناء وعمن ظلم هذا العاشق في حبه»، ثم يعاود السؤال «عمن يستطيع أن يكون قوادا لهذا العاشق بعد أن قعد به العجز وضعف الهمة؟!» ويبدو أن ضيق صدر الشيخ طه حسين بهذا المستوى الهابط لبعض الأغاني المصرية يومئذ هو الذي دفعه إلى أن يقوم بتجربة عملية في نظم نموذج غنائي بالعامية ليكون مثالا يحتذي، وهو نموذج تم العثور عليه ضمن أوراق الملحن كامل الخلعي (١٩٧٠–١٩٣٨) ومسجلا بتلحينه على إحدى الاسطوانات وفي كلمات للشيخ تقول:

أنا لولاك، كنت ملاك غير مسموح، أهوى سواك

سامحني.........الخ

وهو النظم الذي قال عنه سامي الكيال في كتابه «مع طه حسين» بسلسلة أقرأ رقم ٣٩ «أن أعضاء لجنة الموسيقى بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب أجمعوا على أن من أرق الأغاني التي ظهرت في الخمسن سنة الأخيرة!!

وسيجبئنا الأديب والمصلح الاجتماعي سلامة موسى (١٨٨٨- ١٩٥٨) بمقال افرده عن أغانينا بكتابة «عن الأدب والحياة» ورفض فيه شتى الألحان المموطه التي تشبه البكاء والعويل التي لو سمعها غريب عن لغتنا لاعتقد أننا نندب ولا نغني، وانتهى إلى وجوب أن تكون أغنينا مبهجة مفرحة تملأ نفوسنا بالتفاؤل والنشاط، وتجعل شبابنا يتحفز إلى العمل بالأمل بدلا من الألحان والأغاني التي تكرب نفوسنا وتكتبها، وتشل فينا الأمل وتحثنا على البكاء.. وبعد ذلك يمضي فيفسر مقصده بأنه لا يعني بذلك أن تكون أغانينا مضحكة، وإنما أن تجيء مطابقة للحياة بما فيها من حزن وضحك، وأن تتشرب أغنينا وألحاننا روح التفاؤل والبهجة والرغبة في الرقي.

ثم يجيئنا بعد ذلك أديبنا الباهر الساحر الشيخ عبد العزيز البشري (١٨٨٦- ١٩٤٣) بما أفرده في الجزء الثاني من كتابه "المختار" عن الفن والفنانين، وعن موضوع تطوير موسيقانا ليقول «أن الغناء المصري قد صرف كل همه إلى ترديد أحاديث الصبابة والهوى، وشدة والبين، وطول النوى، وألم الفراق وحرقة الجو، والهتاف بالمحبوب في حالتي إقباله وإعراضه، وجموحه وارتياضه، وإظهار الفرح بجميل لقائه، وبالشكوى من صده وطول جفائه.. الخ» ثم يقدم شكواه من عدم العناية بإصابة المعاني السامية التي تتصل بتربة الأخلاق أو تزكية الأذواق أو وصف الحالة الاجتماعية أو الإشادة بالوطنيات، ويحذرنا من خطورة «طقاطيق التعهر» التي كانت قد شاعت على أيامه (١٩٣٤) بما تحتويه من فاتر القول وساقط الكلام، ولأن ما يجري منه على ألسنة الفتيان كله خور

وتكسر واستحذاء هيهات أن ينتهض معها للفتى عزم أو يشتد له طبع، وما يتصلصل منها في حلوق البنات كله عهر واسترسال إلى آخر المدى، وتدريب للأبناء على عصيان الآباء في طاعة الهوى (أنا لما استلطف ما يهمني بابا!!) أو يهيب بالأم أن تصبح "قوادة" فتفسح في جوانب الحيل كي تجتمع بنتها بهواها وتبلغها أخس مناها (هاتي لي حبي يا نينه الليلة!!)، ثم ينتهي إلى وصف العلاج بأنه لن يكلف الحكومة شططا بأن تنشر رجالها بأنواعها في الشوارع والبيوت ليقبضوا على أصحاب الطقاطيق، وإنما هو يرجو أن ينهض جماعة من أئمة الأدباء والإعلام الموسيقي فيدافعوا هذا الوباء بالتي كانت هي الداء، فينظم الأدباء ما يخف على السمع من معان شريفة في ألفاظ حلوة لطيفة تبتعث الهمم وترفع الأنوف إلى موضوع الشمم، ويخرجها الموسيقيون في تلاحين كثيرة تثير الطرب وتهز الأريحية هزا» وبذلك، ومن هنا، يجيئنا بيرم التونسي بالإصلاح المنشود بعد طول الانتظار على جمر النار كما يقولون.

ويمكننا إذا ما انتهينا من التعرف المناسب على نشأة بيرم الشعبية في حي السيالة السكندري وعلى مقدار ما تلقاه من لتلاوة القرآن ومن علوم اللغة بالكتاب في معهد الإسكندرية الديني، وعلى مقدار ما ثقف به نفسه ذاتيًا من القراءات المنوعة والموسعة أثناء ممارسته للعديد من الحرف في سبيل لقمة العيش بمصر أولا أو في فترة نفيه بفرنسا لمدة ١٨ عاما وحتى عودته كامل النضج لمهام الإنتاج المستقر حتى مماته في سنة ١٩٦١، أقول يمكننا أن نعثر في ديوان أعماله الكاملة على تفاصيل منهجه الصحي تمامًا في تغذية الأوطان والمواطنين بالصياغات الفنية الودودة ذات السائغ وبالصدق الهادف في الآن نفسه عندما تتناول شتى مجالات الحياة اليقظة والفعالة بعناصر دينية واجتماعية وسياسية وثقافية وعاطفية من شأنها جميعًا أن تفيد في التأهب لمنازلة المصاعب بسلاح

الأمل والعمل، وأن تفسح لحب الوطن والمواطنين متسعا رحبا في مجال الأغاني العاطفية بدلًا من أن يقصرها بعضهم– من باب الجهالة– على تأوهات الصد والهجر والالتياع وعلى بقية مفردات "اللكعات" الحنجرية إياها، ولسوف نتأكد من أنه قد التزم بكل هذا فعلًا، بالإضافة إلى توظيف اللهجات العربية في ربط العزوة القومية لمختلف الأقطار الشقيقة، وابتداع ما عرفه على يديه من أداة "بساط الريح" السينمائية للطواف والغناء بكل عاصمة عربية من لونها المحلي في تبادل مفهوم وجميل، ومع إمداده للكحلاوي بعناصر تجويده للهجة غناء المغرب العربي والمشرق العربي أيضًا، وإدخال حنجرة أم كلثوم– بما هي أم كلثوم– في دائرة التغني من لهجات البدو بفيلم "سلامة" وعلى النحو الذي تدفقت من أثاره جرارة المشاعر الأخوية في البيت العربي الكبير وهذا فضلا عما أهداه إلى جماهيرنا من تعابير في لون الموال الذي يتخذه المصريون موروثا فنيًا أدبيًا لحمل آمالهم وآلامهم، ومع ما ساتدثه فيه من مساحات إضافية بالموافقات الثلاثة على مدلول حكمة الزمان في النهايات التقليدية للمواويل لتكون الأولة آه، والثانية آه، والثالثة كذلك، وبالحرص على ترصيع بحر صياغاته بتشطيرات داخلية منعشة ومبهجة وفاتحة لشهية الملحن والمستمع معًا!!

ولنا أن تستشهد لركائز منهجة في صياغة الأغاني بما يلي من مختاراته الكاشفة.

* أولا- عن تأهيل الفنان:

الفن يا أهل الطبيعة، روح تخاطب روح، بلغاها

والفن يا أهل المحبة، عين تكلم عين، بنياهه

والفن يا أهل القلوب، صوت من سكون الموت، احياها

يا طالب الفن، شوف لك كام كتاب في الفن، واقراها

*** ثانيا- وعن قيمة الوقت وسهر الليالي:**

سهران بطول الليل؟ يا ريته في مصنع!!

وإلا على قشلاق وإلا على مدفع

ومن البكا يا ناس أتورمت عينه!

يا ريت على عرضه وإلا على دينه!!

طول النهار باكي وفي السحر باكي

يا شكوة المحروق يا ما سمعناكي

جايبينه يطربنا يا ست يا إذاعة

ليه بس يكربنا ساعة ورا ساعة

أنغام عليها ننام من بعد مت قمنا

متبطنه بكلام وأهات تألمنا

*** ثالثا- وفي نقد الأغاني المتأوهة الذليلة:**

يا أهل المغنى، دماغنا وجعنا، دقيقة سكوت لله

داحنا شبعنا، كلام ماله معنى، يا ليل ويعين ويا آه

***

طلعت موضة، غصون وبلابل، شابط فيها حزين

شاكي وباكي، وقال موش عارف، يشكي ويبكي لمين

واللي جايب له الداء والكافية، طارشة ماهش سامعاه!!

يا أهل المغنى

ردي عليه، يا طيور بينادي، وارمي له الجناحين

وانت كمان، ياوابور الوادي، قل له رايح على فين

قل له اياك، يرتاح ياوابور، ويريحنا معاه

يا أهل المغنى

كل جدع، فرحان بشبابه، يقول في عيني دموع

ياللي جلبتي، شقاه وعذابه، خلي لنا الموضوع

طالع نازل، يلقى عوازل، واقفة بتستناه

يا أهل المغنى

حافض عشرة، اتناشر كلمة، نقل من الجورنال

شوق وحنين، وأمل وأغاني، وصد وبناء ودلال

واللي اتعاد ينزاد ياخواننا، وليل ونهار هواه

يا أهل المغنى

*** رابعا- لتحاشي مؤثرات النغم البليد والمخذول:**

ربع المقام اللي واصل لك من المذياع

ماركة سمع هس يا عالم، وهس سماع

ربع المقام الي بيجعجع به الجعجاع

خلي رجال المشارق كلهم أربا ع!!

***

من ربع فلاح في أرضه ساحت الأنهار

ومن سماه كل ساعة تهطل الأمطار

ربع المقام البليد خلاوه وقف محتار

في أرض خصبة وخلي اللي عليها جياع!!

***

وربع دكتور متمتع بصوت هادور

في أرض بين الأراضي حسنها مشهور

الشمس تطلع عليها والهوا والنور

وأهلها عن آخرهم كلهم أوجاع!!

***

وربع مسلم بيقبض ع الصلاة بقشيش

واسمه مسلم وغارق في خمور وحشيش

أو يرضى دقنه وموس عاوز حلاقة يعيش

أو يبقى سيد وكل المسلمين أتابع!!

*** خامسا- وفي تنشيط الروح لاحتضان الوجود:**

يا مصري! ليه ترخي ذراعك، والكون ساعك؟

ونيل جميل، كله بتاعك، يشفي اللهاليب؟

***

خلق الهك مقدونيا. على سار دينيا

والكل زايط في الدنيا، وليه أنت كئيب؟!!

وبهذا نكون قد تعرفنا على الركائز الأساسية في صوغ بيرم للإذاعة وللسينما، وفي الأسطوانات، وعلى الربابة، وفي الأبرتيات والسكتشات، ولشتى المواقف الإنسانية، لله، وللوطن، وللمجتمع، وللدفاع عن الأرض والعرض، وفي مقاومة الأعادي، ولربط وشائج القومية العربية، وللواعج الحب الصافي وعشاق مفاتن الجمال، وبمختلف اللهجات المصر عربية، وفي نسبة كبرى من الصيغة الموسيقية للموال بلغت ٤٢/ من مجمل إنتاجه، وهذا مع التنويه مني بأن عملية المراجعة في هذا البحث لكل ما تيسر جمعه من شتى المصادر لأغاني بيرم وملحنيها، قد كشفت عن أن ٥٥ ملحنًا تتناولوها بمقادير مختلفة، وأنهم جميعًا مع بعض التفاوت لهم شهرتهم ومستوى الفعالية لألحانهم، ويهم السادة القراء أن يرجعوا إليهم وإلى بيرم في إبداعياته هذه، أنني ولهذا قمت بإعداد قائمة لرصد كل هذه المحتويات والحقتها بهذا البحث عللها تفيد في دواعي المراجعة لمن يشاء، أو في اختيار ما يلزم منها للتذوق في ساعات الصفا مع أحلى الأماني.

***

ملحق الدراسة

قائمة بعناوين أغاني بيرم التونسي

وأسماء ملحنيها

الملحن	من نظم بيرم التونسي	ملاحظات
إبراهيم حجاج	السندباد	برنامج إذاعي
إبراهيم حجاج	يا دنيا	
		***
إبراهيم حسين	المال يذل الأعز	
إبراهيم حسين	زايدة حسنها	أغنية سينمائية
إبراهيم حسين	شدة يا حلوة وتزول	
إبراهيم حسين	عربي	
إبراهيم حسين	يا عريس الهانم يا جميل	
		***
إبراهيم رجب	أقول لكم بصراحة	غناء سمير غانم
أحمد صدقي	أهل البيت	
أحمد صدقي	أنا با أقول آه	
أحمد صدقي	أرض العرب	
أحمد صدقي	أهديكي من قلبي تحية	أغنية إذاعية
أحمد صدقي	الحب اللي يعشقه قلبي	أغنية إذاعية
أحمد صدقي	بعد النعيم	
أحمد صدقي	باب السما	
أحمد صدقي	بره بره	
أحمد صدقي	موش لو بعرف	

أحمد صدقي	بنت الحارة	
أحمد صدقي	بشراك يا صايم	أغنية إذاعية
أحمد صدقي	تعالى تعالى تعال	
أحمد صدقي	تونس الخضراء	
أحمد صدقي	ح أقابله النهاردة	
أحمد صدقي	حيرني الزمن	
أحمد صدقي	حب البدو يجن	
أحمد صدقي	دقت العسل	غناء زكريا أحمد
أحمد صدقي	دلال حبيبي	أغنية إذاعية
أحمد صدقي	روحي في ايدك ياللي	
أحمد صدقي	سينا يا سينا	
أحمد صدقي	أهديكي من قلبي تحية	إذاعية– غناء مُحَمَّد قنديل في فيلم فتاة
أحمد صدقي	عرفت يا قلبي	من فلسطين– غناء سعاد مُحَمَّد
أحمد صدقي	عروس يا قلبي	
أحمد صدقي	غزة وأخواتها	
أحمد صدقي		
أحمد صدقي	عروس يا قلبي	
أحمد صدقي	غزة وأخواتها	
أحمد صدقي	في ظل الراية العربية	
أحمد صدقي	ليلة من ألف ليلة	
أحمد صدقي	مظلوم	
أحمد صدقي	ما أحلاه الربيع	
أحمد صدقي	نشيد العربي	
أحمد صدقي	عنا عرسة، هنا عريس	

أحمد صدقي	ويلي على تونس	
أحمد صدقي	يا غالية	أغنية سينمائية– غناء سيد اسماعيل
أحمد صدقي	يا حبايب زفوا العرسان	
أحمد صدقي	يا صحرا لمهندس جاي	
أحمد صدقي		
أحمد صدقي		
أحمد صدقي		
أحمد صدقي	يا بنات الحي جولوا لنا	
أحمد صدقي	يا اختي عليها	
أحمد صدقي	يا رب يا كريم	إذاعية– غناء حورية حسن
		***
		غناء بليغ حمدي
بليغ حمدي	صدفة سعيدة	***
		أغنية سينمائية
حسن مختار صقر	الصيادين	أغنية سينمائية
حسن مختار صقر	السوداني	أغنية سينمائية
حسن مختار صقر	العين تقول للعين	أغنية سينمائية
حسن مختار صقر	اليتيمة	أغنية سينمائية
حسن مختار صقر	عيد الميلاد	أغنية سينمائية
حسن مختار صقر	على البيوت الخضر	أغنية سينمائية
حسن مختار صقر	نشيد الصيادين	أغنية سينمائية
حسن مختار صقر	ها، الدنيا	أغنية سينمائية
حسن مختار صقر	يا جمال التفاح	أغنية سينمائية
	يا طفل يا مجروح	***
حسين جنيد	الحلوة حاتنام	أغنية إذاعية– أداء المجموعة

حسين جنيد	المرشدين من عندنا	غناء محمد رشدي
		من فيلم سيدة القطار
حسين جنيد	الرد فتح لك	أوبريت إذاعي
حسين جنيد	دور يا موتور	من فيلم سيدة القطار– غناء ليلى
حسين جنيد	يا شهريار	مراد
حسين جنيد	يا بهية وخبريني	***
حسين حسنين	برجالاتها برجالاتها	
		***
حلمي أمين	يا ورد باستنظرك قبل	كاسيت– غناء فادي اسكندر
	الربيع	***
حمدي رؤف		كاسيت– غناء حمدي رؤف
	رقصة السيالة	***
رياض السنباطي		حفلة عامة– غناء أم كلثوم
رياض السنباطي	أجمل أعيادنا المصرية	من فيلم برلنتي غناء نور الهدى
	الجامعة	
رياض السنباطي		
رياض السنباطي	الجرسون	من فيلم برلنتي غناء نور الهدى
رياض السنباطي	الانتصار	
	الأم	من فيلم برلنتي غناء نور الهدى
رياض السنباطي		
رياض السنباطي	الصالون	
رياض السنباطي	أنا بوسة	من فيلم جوهرة– غناء نور الهدى
رياض السنباطي	أنا روميو	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
رياض السنباطي	أيش أصابك	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
رياض السنباطي	أنت هنا	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
	يا أوتوموبيل يا جميل ما	حفلة عامة–غناء أم كلثوم

رياض السنباطي	أحلاك	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
رياض السنباطي	الحب كده	
رياض السنباطي	بعد النصر ما طال	
رياض السنباطي	بطل السلام عاد	
رياض السنباطي	بالسلامة	
	روميو وجوليت	
	شمس الأصيل	
رياض السنباطي	صوت السلام هوه اللي	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
رياض السنباطي	ساد	من فيلم فاطمة غناء أم كلثوم
رياض السنباطي	ظلموني الناس	
رياض السنباطي	في عيد الوادي البسام	إذاعية– غناء أم كلثوم
رياض السنباطي	فرحة الوادي	من فيلم برلنتي– غناء نور الهدى
	كل شيء جميل	
رياض السنباطي		أغنية إذاعية–غناء صالح عبد الحي
رياض السنباطي	لما نخالف نخالف	من فيلم سلامة غناء أم كلثوم
	ليه يا بنفسج	
رياض السنباطي		من فيلم فتاة من فلسطين–غناء سعاد
رياض السنباطي	نوحي يا عين	محمد
رياض السنباطي	يا أميري يا سيدي	من فيلم جوهرة–غناء نور الهدى
	يا مجاهد في سبيل الله	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
رياض السنباطي		غناء أم كلثوم
	ياريت كل الناس فرحانة	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
رياض السنباطي		***
رياض السنباطي	يا سلام على عيدنا يا	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
رياض السنباطي	سلام	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
رياض السنباطي	يا طول عذابي	

زكريا أحمد	يا جمال يا مثال الوطنية	
زكريا أحمد		
	أهل الهوى يا ليل	
	آه من لقاك	
زكريا أحمد	أنا في انتظارك	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	المركب	من فيلم القلب له واحد–غناء صباح
		أغنية سينمائية
زكريا أحمد	المولد	من فيلم القلب له واحد–غناء صباح
زكريا أحمد	أنا ماباحبش	
زكريا أحمد	أنا كل ما أشوف الورد	من فيلم القلب له واحد–غناء صباح
زكريا أحمد	أنا وأنت اللي في الدنيا	
زكريا أحمد	أروح، ما أروحش	من فيلم عايدة–ثنائي أم كلثوم
		وإبراهيم حمودة
زكريا أحمد	أغني ومين بقى لي	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	احنا احنا وحدنا	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
		حفلة عامة–غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	ايه يا ترى	من فيلم فاطمة–غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	اكتب لي، اكتب لي	
زكريا أحمد	الأولة في الغرام	من فيلم سلامة غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	الورد جميل	
زكريا أحمد	في المركب	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	الفوازير	
زكريا أحمد	آدي الحق وآدي الجد	من فيلم غني حرب–غناء شكوكو
زكريا أحمد	القلب يعشق كل جميل	
زكريا أحمد	أنا كل ما أتوب أرجع تاني	

زكريا أحمد	بفلوسي بفلوسي	
زكريا أحمد	برضاك يا خالقي	من فيلم سلامة غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	بلدي يا حلوة	
زكريا أحمد	بنت البلد يولد	كاسيت غناء إيمان البحر
زكريا أحمد	حبيب القلب وافي	
زكريا أحمد	حبيبي يسعد أوقاته	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	بلاد الدنيا	
زكريا أحمد	حلم	
زكريا أحمد	حانتجن ياريت يا إخوانا	أغنية إذاعية غناء زكريا أحمد
زكريا أحمد	خللي السيف يجول	أوبريت غناء عبد الحليم حافظ
زكريا أحمد	رايح فين يا قلب	غناء سيد مصطفى
زكريا أحمد	روحي وروحك	
زكريا أحمد	رأيت الحب	
زكريا أحمد	سلام الله على الحاضرين	من فيلم سلامة غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	غني لي شوي شوي	من فيلم سلامة غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	عيني آه يا عيني	
زكريا أحمد	عليك سلام الله	أغنية إذاعية–غناء الكحلاوي
زكريا أحمد	عن العشاق سألوني	من فيلم سلامة غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	عيني يا عيني بالدمع	من فيلم سلامة غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	وافيني	أوبريت
زكريا أحمد	عزيزة ويونس	من فيلم سلامة غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	في نور محياك	
زكريا أحمد	في أوان الورد	من فيلم سلامة غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	قولي لي ولا تخبيش يا زين قاسيت	
زكريا أحمد	كل الأحبة اتنين اتنين	حفلة عامة–غناء أم كلثوم

زكريا أحمد	كل يوم أرجع سليم	
زكريا أحمد	لغة الزهور من يوم ما	من فيلم فاطمة–غناء أم كلثوم
	عرفت الحب	
زكريا أحمد	مشهد السوق	
زكريا أحمد	نصرة قوية	
زكريا أحمد	هو صحيح الهوى غلاب	من فيلم فاطمة غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	يا قلب مالك	حفلة عامة–غناء أم كلثوم
زكريا أحمد	يا بحر	من فيلم القلب له واحد غناء صباح
زكريا أحمد	يا بعيد الدار	
زكريا أحمد	يصعب عليّ	
زكريا أحمد	يا عنب	من أبريت عزيزة ويونس غناء زكريا
زكريا أحمد	يا صلاة الزين	أحمد
		أغنية إذاعية
زكريا أحمد	يا ورد أنا في انتظارك	
زكريا أحمد	يا حبيبتي يا أمي	أغنية إذاعية–غناء زكريا أحمد
زكريا أحمد	يا أهل المغنى دماغنا	وإبراهيم حمودة والمجموعة
	وجعنا	أوبريت–غناء علي الكسار
زكريا أحمد		***
	يوم القيامة	من أوبريت شهرزاد– غناء سيد
سيد درويش		درويش
	افتح يا بش سنجق دار	
سيد درويش	المملكة زادت أنوار	من أوبريت شهرزاد–غناء سيد درويش
سيد درويش	أدي الشمس والقمر	من أوبريت شهرزاد–غناء سيد درويش

سيد درويش	اليوم يومك يا جندك أديني اهه جيتك بدري	من أوبريت شهرزاد–غناء سيد درويش
سيد درويش	الدنيا ما بيدومش فيها حال	من أوبريت شهرزاد–غناء سيد درويش
سيد درويش	أنا المصري كريم العنصرين	من أوبريت شهرزاد–غناء سيد درويش
سيد درويش	أحسن جيوش العالم جيوشنا	من أوبريت شهرزاد–غناء سيد درويش
سيد درويش	البوسته جاية أيوه هيه	من أوبريت شهرزاد–غناء سيد درويش
سيد درويش	أنشودة الجنود	من أوبريت شهرزاد–غناء سيد درويش
سيد درويش	تحيا الأميرة شهر زاد	من أوبريت شهرزاد–غناء سيد درويش
سيد درويش	دقت طبول الحرب يا خياله	من أوبريت شهرزاد وغناء سعاد حسني في فيلم أميرة حبي أنا
سيد درويش	شهر زاد	من أوبريت شهرزاد وغناء سعاد حسني في فيلم أميرة حبي أنا
سيد درويش	مين كان يقول الحرب حتخلص	من أوبريت شهر زاد وغناء سعاد حسني في فيلم أميرة حبي أنا

سيد درويش	تحيا الأميرة شهر زاد	من أوبريت شهر زاد وغناء سعاد حسني في فيلم أميرة حبي أنا
		من أوبريت شهر زاد وغناء سعاد حسني في فيلم أميرة حبي أنا
سيد درويش	هلا يتصلوا معايا هون	من أوبريت شهر زاد وغناء سعاد حسني في فيلم أميرة حبي أنا
		أغنية إذاعية غناء سيد مصطفى
سيد درويش	زفوا العروسة للعريس	أغنية إذاعية غناء سيد مصطفى
		أغنية إذاعية غناء سيد مصطفى
		أغنية إذاعية غناء سيد مصطفى
سيد مصطفى	الأرغول	أغنية إذاعية غناء سيد مصطفى
		أغنية إذاعية غناء سيد مصطفى
سيد مصطفى	الله كوكب الأبراج	أغنية إذاعية: غناء لطفي بوشناق وسيد مصطفى
سيد مصطفى	أودع ليالي الهنا	أغنية إذاعية غناء سيد مصطفى
		أغنية إذاعية غناء سيد مصطفى
سيد مصطفى	المسحراتي	أغنية إذاعية غناء سيد مصطفى
		أغنية إذاعية غناء سيد مصطفى
سيد مصطفى	أمدح اللي أبدع	
سيد مصطفى	حكمة المسحراتي	
سيد مصطفى	رمضان الوحدة	
سيد مصطفى	فتاح يا فتاح	

سيد مصطفى	مسحراتي	
سيد مصطفى	يا أم العروسة	
سيد إسماعيل	الصايم	
سيد إسماعيل	الا يا سال الدمع	أغنية إذاعية غناء سيد مصطفى
		أغنية سنمائية غناء سيد مصطفى
سيد إسماعيل	تصعب عليّ النفس	أغنية إذاعية غناء سيد مصطفى
		أغنية إذاعية غناء سيد مصطفى
سيد إسماعيل	نادي الألعاب	سيد مكاوي
		سيد مكاوي
سيد إسماعيل	يا صايم	أغنية إذاعية غناء السيد فرج السيد
		ملحمة في برنامج إذاعي غناء السيد
سيد مكاوي	رمضان نزل في الكتاب	فرج السيد
سيد مكاوي	ساعة السهر فيها	غناء السيد قاسم
السيد فرج السيد	أصلي على النبي العربي	أغنية سينمائية غناء شفيق جلال
	الظاهر بيبرس	
السيد فرج السيد	على الربابة	أغنية سنمائية غناء عباس البليدي
السيد فرج السيد		أغنية سنمائية غناء عباس البليدي
السيد قاسم	صوت من السماوات	عبد الحليم نويره
شفيق جلال	على الديار يا راعي	
شفيق السيد	ديالوج رمضان	
عباس البليدي	الربابه	

عباس البليدي	يا ناس	
عبد الحليم نويره	أغنية الفوازير	
عبد الغني الشيخ	الليل يا ليلى	مجنون ليلى غناء صباح فخري غناء شافيه أحمد (كوكا)
عبد الغني الشيخ	زينتي خدامك	
عبد الغني الشيخ	شدي الحزام	
عبد الغني الشيخ	يا كاس ما قدرناك	
عبد الغني الشيخ	يا ولد الهدى	
عبد الغني الشيخ	يا ويل حظي	
عبد الغني الشيخ	يا بنات الأفراح	أغنية إذاعية غناء عبد المجيد عبد الفتاح
عبد المجيد ع الفتاح	موال القطن	أغنية إذاعية الفور إم
عزت أبو عوف	يا أهل المغنى دماغنا وجعنا	
عزت الجاهلي	أفراح سعيدة	من فيلم أنا وابن عمي غناء عقيلة راتب
عزت الجاهلي	النوفلي	
عزت الجاهلي	الو يا منصور	
عزت الجاهلي	أنا وابن عمي	
عزت الجاهلي	أولاد البلد	
عزت الجاهلي	ارتحت يا باشا	
عزت الجاهلي	ابليس	
عزت الجاهلي	اشرب	
عزت الجاهلي	الولد حبيبي	
عزت الجاهلي	الجمهورية أمان	

عزت الجاهلي	الدنيا كما هي	أغنية سينمائية غناء شتفيه أحمد (كوكا)
عزت الجاهلي	بنت البادية	أغنية سينمائية غناء شتفيه أحمد (كوكا)
عزت الجاهلي	تعالى شوف بختك	أغنية سينمائية غناء شتفيه أحمد (كوكا)
عزت الجاهلي	حب أهل البيت	أغنية سينمائية غناء شتفيه أحمد (كوكا)
عزت الجاهلي	شعب راجع يا فلسطين	من فيلم فتاة من فلسطين: غناء سعاد مُحَّد
عزت الجاهلي	صلاح الدين محامي الدين	
عزت الجاهلي	غايب وقلبي	
عزت الجاهلي	لمولد المختار	
عزت الجاهلي	ما علينا في الحب	
عزت الجاهلي	مدينة الملاهي	أوبريت
عزت الجاهلي	مصر المجاهدة	
عزت الجاهلي	يا عجايب وغرايب	
عزت الجاهلي	ياله يا رجال التحطيب	اسطوانة
عطية شراره	البائعات الفاتنات	
	الكورة البنور	
علي إسماعيل	السد العالي	
علي إسماعيل	تحيا البحرية	
علي إسماعيل	عيد النصر يا رجال	
علي إسماعيل	فلوس الست	
علي إسماعيل	هل وهل	أغنية إذاعية غناء المجموعة
علي إسماعيل	وحوي يا وحوي	

علي إسماعيل	ياولاد حارتنا	
علي فراج	أنا وأنت	
علي فراج	سندات الإنتاج	
علي فراج	غجر، غجر	
علي فراج	فصل الشتاء القاسي	
علي فراج	من قلبي أغني وأنادي	
علي فراج	من قلبي تهاني	
علي فراج	معونة الشتاء	
فادي اسكندر	حاتجن يا ريت يا أخواننا	كاسيت غناء فادي فراج
فادي اسكندر	يا ورد استنظرك قبل	كاسيت غناء فادي فراج
فريد الأطرش	الربيع	من فيلم حبيب العمر غناء فريد
	احبابنا ياعين	الأطرش
فريد الأطرش		من فيلم انتصار الشباب غناء فريد
	أهواك وأقول للعوازل	الأطرش
فريد الأطرش		أغنية سينمائية غناء فريد الأطرش
	أهواك يا من خنتني	أغنية سينمائية غناء فريد الأطرش
فريد الأطرش		أغنية سينمائية غناء فريد الأطرش
	أنغام من الشوق	
فريد الأطرش		
	أنت الحنان المنان	
فريد الأطرش	أحنا الثلاثة	من فيلم ليلة العيد غناء شادية،
		شكوكو، إسماعيل يس
فريد الأطرش	أيدي في إيدك تسير	من فيلم انتصار الشباب غناء
		المجموعة
		أغنية سينمائية
فريد الأطرش	أن كنت فارس خيل	أغنية سينمائية

فريد الأطرش	الليلة النور هل علينا	أغنية سينمائية
فريد الأطرش	بساط الريح	من فيلم آخر كدبه غناء فريد
		والمجموعة
فريد الأطرش	تطلع يا قمر	من فيلم انتصار الشباب غناء فؤاد
فريد الأطرش	جلا جلا	شفيق، حسن كامل، حسن فايق
		من فيلم لحن الخلود غناء فريد
فريد الأطرش	جبيته ولكن مابا قولشي	الأطرش
فريد الأطرش	صوني الخدود في	أغنية سينمائية
	شبابك	أغنية سينمائية
فريد الأطرش	لقاء الأرض	أغنية سينمائية
فريد الأطرش	ما أخبيش عليك	أغنية سينمائية
فريد الأطرش	مرحب مرحب مرحبتين	أغنية سينمائية
فريد الأطرش	موال	أغنية سينمائية
فريد الأطرش	هلت ليالي حلوه وهنيه	أغنية سينمائية
فريد الأطرش	يا الله توكلنا على الله الله	أغنية سينمائية
فريد الأطرش	يا الله سوا	
فريد الأطرش	يا هنايا	أوبريت
فريد الأطرش	يا عم يا سحار	أغنية إذاعية
فريد الأطرش	يا شباب آن الأوان	من فيلم لحن الخلود غناء فريد
فريد الأطرش	يا ملكه القلب بايدكي	الأطرش
		اسطوانة
فريد غصن	اخلصت مره	
فريد غصن	الهلال والناس	
فريد غصن	الوحدة وحدة عربية	
فريد غصن	بلاش عتاب	
فريد غصن	جيبت جيت	

فريد غصن	حبك حبك يتبدل	
فريد غصن	دخيلك يابا	
فريد غصن	سوف تلقى كل عدوان	
فريد غصن	شم النسيم	
فريد غصن	في الضلمه	
فريد غصن	ابتسم	
فريد غصن	من صغري	
فريد غصن	يا أمير الناس	
فريد غصن	يا أميري	
فريد غصن	يا هوايا	
فريد غصن	يا قوم	
فريد غصن	يانا يانا يا وعدي	
فريد غصن	يا وعدي	
		أغنية دينية إذاعية
كامل أحمد	غفور شكور	
		أغنية سينمائية غناء مُحَمَّد أمين
مُحَمَّد أمين	موال	أغنية سينمائية غناء مُحَمَّد أمين
مُحَمَّد أمين	يا أهل ودي	من فيلم وادي النجوم غناء البكار
مُحَمَّد البكار	عيني	أغنية سينمائية غناء البكار
مُحَمَّد البكار	كروان الفن	أغنية سينمائية
مُحَمَّد البكار	نادوجا	
مُحَمَّد البكار	يا وابور	
مُحَمَّد سليمان	روحي عليّ	من فيلم يحيا الحب غناء عبد الوهاب
مُحَمَّد الشاطبي	أحنا هنا	من فيلم يحيا الحب غناء رئيسة عفيفي

		أغنية سينمائية
محمد ع الوهاب	ما أحلاها عيشة الفلاح	أغنية سينمائية
		أغنية سينمائية
	ياللي زرعتوا البرتقال	أسطوانة
محمد عز (تونس)	قد وقع الحب	
محمد فوزي الحو	أنا عوض الله	
محمد فوزي الحو	أنا جيت، أوه جيت	
محمد فوزي الحو	التاكسي	
محمد فوزي الحو	أنا أمدح المولى	أغنية إذاعية
محمد فوزي الحو	أنا ناسيه أهلي	أغنية إذاعية
محمد فوزي الحو	الله بيقدرني عليك	
محمد فوزي الحو	جميل أوصاف جمالك	أغنية سينمائية غناء صباح
محمد فوزي الحو	شوف أنا فين وهوه فين	أغنية سينمائية غناء صباح
محمد فوزي الحو	ما عرفشي يانينه	أغنية سينمائية غناء صباح
محمد فوزي الحو	يا سلام على الوفاق	
محمد القصبجي	أغني لمين	من فيلم فتاة من فلسطين غناء سعاد محمد
محمد القصبجي	العروسة	أغنية سينمائية
محمد القصبجي	الحديقة	
محمد القصبجي	الرقدة	
محمد القصبجي	السيارة	من فيلم غرام وانتقام غناء أسمهان
محمد القصبجي	أنا اللي استاهل	
محمد القصبجي		من فيلم فتاة من فلسطين غناء سعاد محمد
محمد القصبجي	الهلال الأحمر	
محمد القصبجي	الصبر بعد الفرج	أغنية سينمائية غناء سعاد محمد

مُحَمَّد القصبجي	القلب يعشق المحاسن	من فيلم فاطمة غناء أم كلثوم
مُحَمَّد القصبجي	بنت البلد	
مُحَمَّد القصبجي	كلا يوم يزداد	
مُحَمَّد القصبجي	نورك يا ست الكل	
مُحَمَّد القصبجي	يا شقيقة روحي	
مُحَمَّد القصبجي	يا قمر	من فيلم فاطمة غناء أم كلثوم
مُحَمَّد القصبجي	يا صباح الخير ياللي معانا	أغنية سينمائية
مُحَمَّد الكحلاوي	أوعى ضرب السيف	أغنية سينمائية
مُحَمَّد الكحلاوي	الحشيش الأخضر	أغنية سينمائية
مُحَمَّد الكحلاوي	الاوله آه	من فيلم برلنتي
مُحَمَّد الكحلاوي	السحن	أغنية سينمائية
مُحَمَّد الكحلاوي	اتوب وأرجع لكم	
مُحَمَّد الكحلاوي	بنظرة عين	
مُحَمَّد الكحلاوي	لوني	
مُحَمَّد الكحلاوي	حراج حب حراج	
مُحَمَّد الكحلاوي	حنه وحنه	من فيلم رابحة
مُحَمَّد الكحلاوي	لطفك يا سايح المطر	أغنية سينمائية
مُحَمَّد الكحلاوي	مشلونك عيني مشلونك	أغنية إذاعية
مُحَمَّد الكحلاوي	على النجده هيا يا رجال	أغنية سينمائية
مُحَمَّد الكحلاوي	فرح وهنى	
مُحَمَّد الكحلاوي	لبنان يا لبنان	أغنية سينمائية
مُحَمَّد الكحلاوي	ليلة علينا طويلة	أغنية سينمائية
مُحَمَّد الكحلاوي	مراكش	أغنية سينمائية
مُحَمَّد الكحلاوي	نجول شويه، نجول كثير	أغنية سينمائية
مُحَمَّد الكحلاوي	نور النبي هلي علينا	أغنية سينمائية
مُحَمَّد الكحلاوي	وين يا عرب وين وين	

مُحَمَّد الكحلاوي	وين	أغنية إذاعية
مُحَمَّد الكحلاوي	وين وين يا بدوية	
مُحَمَّد الكحلاوي	يا بن الخطاب يا عمر	
	يا شيخ العرب	
ـــمُحَمَّد الكحلاوي	يا دمعتي زيدي	
مُحَمَّد الكحلاوي	ياهو ياهو	
مُحَمَّد الكحلاوي	يا لبنان	
مُحَمَّد الكحلاوي	يا رب سبح بحمدك كل	من فيلم جوهرة غناء نور الهدى
	شي حي	أغنية سينمائية
مُحَمَّد الكحلاوي	يا راوية شدي	أغنية سينمائية
مُحَمَّد محسن	قالوا كل عاشق	حفلة عامة غناء أم كلثوم
مُحَمَّد الموجي	بالسلام أحنا بدينا	أغنية إذاعية
محمود الشريف	الشمس عليك	من فيلم سيدة القطار غناء ليلى مراد
محمود الشريف	الطفل مين يرحمه	من فيلم سيدة القطار غناء ليلى مراد
		أغنية إذاعية
محمود الشريف	المهد المنصان	أغنية إذاعية
		أغنية إذاعية غناء صالح عبد الحي
محمود الشريف	بدوي	
محمود الشريف	بنت السعادة	
محمود الشريف	حبيبي هوه الآمر الناهي	من فيلم عنتر وعبلة غناء شافية أحمد
محمود الشريف	صبح في حيره	
محمود الشريف	عنكو يا حبايبي	
محمود الشريف	عنتر يا حاميها	
محمود الشريف	على باب الله صبحنا	

محمود الشريف	فاكراني يا عين والله	
محمود الشريف	قولي لي وأنا لأقول لك	من فيلم سيف الجلاد غناء مُحَمَّد فوزي وعقيلة راتب
محمود الشريف	كتار يا حبايبي	
محمود الشريف	مساءالله يا أهل الخير	
محمود الشريف	من بعيد يا حبيبي سلم	من فيلم سيدة القطار غناء ليلى مراد
محمود الشريف	متحف الشمع	أغنية إذاعية غناء وردة
محمود الشريف	منصورة يا بلدي منصورة	أغنية إذاعية أجفان الأمير
محمود الشريف	هيك وهيك	
محمود الشريف	يحيا الملك	أغنية سينمائية (كوكا) غناء شافيه أحمد
محمود الشريف	يا نجيه قولي	
محمود الشريف	يا سلطان	من فيلم سيدة القطار غناء ليلى مراد
محمود الشريف	يا ترى أنتي فين يا صغيرة	أغنية سينمائية
محمود الشريف		
محمود شكوكو	السوداني	أغنية إذاعية
محمود شكوكو	شدة وتزول	
محمود كامل	الثورة ثورة تحرير	
محمود كامل	يا حبايب	
مرسي الحريري	حكمة المسحراتي	
ملك مُحَمَّد	أعرف أغني	
ملك مُحَمَّد	أقطفوا كلكم زهور الجنة	
ملك مُحَمَّد	آي آي آي	
ملك مُحَمَّد	بترفلاي سعدك سبقك	

ملك محمد	زين زين زين	من أغاني الأوبريتات لمسرح ملك الغنائي
ملك محمد	على مهلك على مهلك	
ملك محمد	لسه متعلق	
ملك محمد	مايسه	
ملك محمد	مدام بترفلاي	
ملك محمد	مسكين مسكين مسكين	
ملك محمد	هيا على مريوط يا رجاله	
ملك محمد	ويلي على الناس	
ملك محمد	يا مايسه يا نرو العين	
ملك محمد	يا فضيحة العريان	
ملك محمد	يخزيك يا عبد الصمد يا	
ملك محمد	يا مايسه تبكي عليكي	
ملك محمد	العين	
ملك محمد	يا ترى إيه المخبي	
ملك محمد	يا حسرة لو يرجع لشقايا	
ملك محمد	يا طفل روح أقطف النون	
يوسف صالح	الذكر	
يوسف صالح	سألت إلهي	
يوسف صالح	على سير الجمل	
يوسف صالح	في هذا العيد	
يوسف صالح	في هذا العام	
يوسف صالح	لويس دخل ع المنصورة	
يوسف صالح	ولا أحلى ولا أجمل عين	
يوسف صالح	ولا كنتش تهم يا	
يوسف صالح	هاجرني يا أرحم الراحمين يا رب	

يوسف صالح	يا نور مُحَمَّد	
يوسف صالح	يا نار قلبي	
يوسف صالح	يا بنت برى يا مثالية	

مراجع البحث

١- د. يسري العزب: أزجال بيرم الهيئة العامة للكتابة سنة ١٩٨١

٢- مُحَمَّد السيد شوشة: أغاني بيرم- مؤسسة أخبار اليوم الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٨

٣- الأعمال الكاملة لبيرم: الفن والمرأة ج٢- الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٤

٤- د. هدى حبيشة: بيرم التونسي في ذكراه- كتاب الجديد الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٦

٥- مجدي نجيب: أهل المغنى كتاب الإذاعة والتلفزيون الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٣

٦- فرج العنتري: الموسيقى والإنسان كتاب الشباب ٨ وزارة الثقافة الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٥

٧- محمود تيمور: طلائع المسرح المصري مكتبة الأدب ومطبعتها بالجماميز بالقاهرة

٨- عبد العليم القباني: طه حسين في الضحى من شبابه المكتبة الثقافية ٣٣٧ الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٦

٩- سلامة موسى: الأدب والحياة دار النشر المصرية بالقاهرة

١٠- عبد العزيز البشري: المختار ج٢ مطبعة المعارف ومكتبتها سنة ١٩٣٧

١١- منير مُحَمَّد إبراهيم: من رواد المسرح المصري المكتبة الثقافية رقم ٤٠٧ الهيئة

العامة للكتاب سنة ١٩٨٦

١٢- صبري أبو المجد: زكريا أحمد علام العرب رقم ١٩ المؤسسة المصرية العامة للترجمة والنشر

١٣- جمعية المؤلفين والملحنين المصرية: قائمة بأعمال بيرم التونسي (عن المرجع رقم٢)

١٤- سامي الكيالي: «مع طه حسين» سلسلة إقرأ ١٣٩ دار المعارف القاهرة.

الباب الثاني

زوايا

١

السخرية في أزجال بيرم التونسي

د. كمال نشات

يقول أحد الفلاسفة: لا وجود للضحك في الطبيعة فالأشجار، والحيوان، والجبال كذلك... لا يضحك إلا البشر.. لا يضحك إلا الإنسان.

ونكمل فنقول وهو الساخر، وخالق النكتة الباعثة على الضحك، لأنه قد يضحك من غير نكتة ولا سخرية لقطية، فوقوع شرطي بزيه الرسمي في طين الشارع باعث على الضحك، والوقوع هنا حدث تم في الواقع بغير إرادة قاصدة، ولكن السخرية فعل عقلي فني إرادي يستهدف الإضحاك لأسباب كثيرة، فهناك السخرية العداونية، وهناك السخرية التي تستهدف كشف العيوب رغبة في الإصلاح، وهي موهبة خاصة يتمتع بها فنانون، ويحرم منها عدد كبير منهم، وهي–في أغلب حالاتها–تعتمد على المبالغة، وتجسيم العيوب، والرسم بالكلمات مثلما يفعل فن الكاريكاتير، ولها وسائل خاصة في مجال الكتابة الفنية، ولقد عرف أدبنا العربي فن السخرية قديمًا وحديثًا، ويكفي أن نشير إلى الجاحظ ناثرًا، وإلى ابن الرومي شاعرًا.

وفي هذه الدراسة سنحاول أن نكتشف هذا الفن في أزجال شاعر الشعب العظيم بيرم التونسي. على أننا ابتداء لابد أن نشير إلى أن موهبة السخرية تحتاج إلى ثقافة واسعة، وخبرات بالحياة متعددة، وروح مرحة، وذكاء لمّاح، وليس من شك في أن هذه العناصر مجتمعة مع النشأة في حي (السيالة) بالإسكندرية–

وهو حي فقير أغلب ساكنيه من صيادي السمك)- قدمت لبيرم المادة الخام التي اتخذ منها أغلب صورة الساخرة، فقد كانت حياة البسطاء من الشعب الميدان الذي جال فيه قلمه.

إن السخرية تهتم ببيرم واقع جديد هدفه (الانتقاص) كفكرة عامة، وهي تعتمد أكثر ما تعتمد على الكاريكاتير- كما سبق القول- وهي نوعان:

١- السخرية الضاحكة.

٢- السخرية المرة.

والسخرية الضاحكة تلجأ إلى الرسم معتمدة على (المبالغة) وهي كثيرًا ما تحقق على مستوى (الهجاء) الشخصي أو (الهجاء) العام الذي يستهدف غرضًا إصلاحيًا، وبيرم- كشاعر ملتزم- يعرف أنه إذا انتقد ساخرًا فسيتعرض للشتم ولذلك يقول مؤكدًا التزامه:

من قبل ما اكتب أنا عارف القول ضايع

والأجر بالتأكيد ذاهب حسب الشايع

والشتم حايجيني مسوجر من واد صايع

مهما انكويت بالنار والزيت برضك فنان

فهو مثلا يتتبع زفة المطّاهر بكل تفاصيلها الشعبية، وهي احتفال تخطاه أبناء البلد الحاليون، ولم يعد له وجود منذ سنين عديدة، وأبياته التالية تسجله كعادة من عاداتنا الشعبية القديمة ، وبذلك أصبحت الأبيات وثيقة تاريخية فضلا عن كونها أثرًا أدبيًا مرموقًا، ومن خلال الرسم الكاريكاتوري بالكلمات تتلاحق الصور لزفة المطاهر الدالة على عين لاقطة، ومعرفة أصيلة بعادات

أولاد البلد، وروح ساخرة قادرة على إشاعة الضحك:

بشوف يوماتي بعنيه في السكة ساعة العصرية

موكب وفيه ١٠٠ عربية راكبين عليها عيال حافيين

تعدي قبله الحماله والطبلة فوقها شغالة

والنقرزان والرجاله من الفتوات الصايعين

وبعد منها جمل أزعر وفوقه عبله مرات عنتر

قادمها شيبوب يتمخطر وف وسطه طزينة سكاكين

بعدين تفوت الرفاعية والمجذوبين والسلطية

والنشالين والحرامية وبتوع أبو زعبل رخرين

وبشوف بقى آخر الزفة حنطور عليه كشمير لفه

وعربجي ومملوك خفه عليه زواق ورد وياسمسن

وفيه ولد جربان أعور قاعد يمخط ويبربر

وزر طربوشه أزعر وكل حاله زي الطين

أبو الولد شايل الراية وأمه شايله الدفايه

والملح شايلاه الدايه تطس في عيون الماشيين

يبقى الولد زي النسناس وتخاف عليه من عين الناس

تعالى ساعدني بمداس ورن أصحابنا تسعين

وبعد يوم من دي الغارة تلقى المطّاهر في الحارة

يعجن وسخ في الفخارة واديه على الوحلة لازقين

والخفة في إيده تلعب أما الدمامل شيء أعجب

القرد إن شافه يهرب ويفتخر ع البنأ دمين

الواد بيجي حدي بدي والحاج عيسى الحلاق جي

أعمى نظر ما يشوفشي الضي وكلبتينه مصديين

والحق أننا لسنا في حاجة إلى إشارة تدل على التمكن القادر من رسم الصور المرئية بألفاظ مأخوذة مما يجري على ألسنة أبناء البلد وذلك حين نراجع هذا الشريط الوصفي لموكب المطّاهر مع الدقة النادرة في تحديد ملامح الصورة، فالموكب فيه ١٠٠ عربية راكبين عليها عيال حافيين، وبيرم يتابع تفاصيل الموكب، فالحمالة بعدها الطبلة والنقرزان والرجالة من الفتوات الصايعين، ثم يأتي بعد ذلك جمل أزعر إلخ..

ونحن إذا دققنا في صورة المرسومة، نكتشف اللمسة التي تأتي (وصفا) لتسبغ جوًا انتقاديًا ساخرًا، فالعربات عليها عيال وكان من الممكن أن يسكت هنا، ولكنه يضيف (حافيين)، فتصبح (عيال حافيين)، وهو في متابعته للموكب يتحرىّ الدقة في تحديد مكان كل طائفة، وحين يأتي دور النقرزان والرجالة يضيف إلى الرجالة (من الفتوات الصايعيين)، حتى الجمل لا يتركه في حاله.. وكان يكفي أن هناك جمل.. أي جمل، ولكن قلمه الساخر يضيف إليه وصف (أزعر)، فيكون شطر البيت (وبعد منها جمل أزعر)، وتصل السخرية إلى مداها حين يشبه الراكبة فوق الجمل بـ (عبلة مرات عنتر)، وقد مشى أمامها (شيبوب يتمخطر)، وكان من الممكن هما أن تتم الصورة الساخرة.. وهي المفارقة بين طفل مطاهر في موكب شعبي عادي وبين ذكر عبلة وعنتر، وما يجره ذكرهما من

إشعاع تراثي بالحب والفروسية مما استقر في النفس من قصة هذا الفارس الشجاع وحبه المحروم/ ولكنه إتمامًا للصورة الساخرة يضيف إلى شيبوب الذي يتمخطر (وف ويط طزينة سكاكين)، أما الولد فله هذه الصورة المقرفة للسخرية من هذا الاهتمام المبالغ فه الذي تمثله هذه الزفة، بينما المطاهر جربان أعور وحاله زي الطين:

وفيه ولد جربان أعور اقعد يمخط ويبربر

وزر طربوشه أزعر وكل حاله زي الطين

ويأتي النقد الساخر ليكمل الصورة السابقة:

يبقى الولد زي النسناس وتخاف عليه من عين الناس

تعالى ساعدني بمداس ورن أصحابنا تسعين

وبعد يوم من دي الغارة تلقى المطاهر في الحارة

يعجن وسخ في الفخارة واديه على الوحله لازقين

والخنقة في إيده تلعب أما الدمامل شيء أعجب إلخ

وينتقل النقد الساخر إلى الحاج عيسى الحلاق، وهو رجل أقرب إلى العمى، ومع ذلك سيقوم بالطهور (أعمى نظر ما يشوفشي الضي– وكلبتين مصديين).. إن هذه (البانوراما) المتكاملة للموكب الشعبي الذي يمثل زفة المطاهر، والتي اهتمت بتفاصيل التفاصيل في دقة وإعجاز في أسلوب العامية، وفي طاقة قوية قادرة على السخرية تؤكد ريادة بيرم التونسي في هذا المجال الذي يقوم على الهجاء الاجتماعي المستهدف غرضًا إصلاحيًا وإن كان قد سبقه غيره، ولكنه بهذه الطاقة الفذة يفرض نفسه رائدًا دون منافسة.

ومن هذا القبيل الأبيات التالية التي يسخر فيها من تخلف العرب، وهو يعتمد فيها على معلوماته عن المغاربة ولهجتهم، وسترى فيها مثلما رأيت في (زفة المطاهره) صورًا مما رأى، وسمع، وجرب وما أكثره:

والمغربي المسلم راخر أبو زر فاشوك

لما انتقدته فزغ قال لي يلعن... بوك

وأنا اللي قصدي اشوف قيده يصبح مبروك

لقيته فرحان به راضي طيب مبروك

خليك فقير دق البنادير وكل التعبان

وهكذا تستعلن هذه الصور الساخرة بما يلبس المغربي (أبو زر فاشوك) الذي شتمه (يلعن بوك) حين انتقده لإصلاح حاله، وإذا به يراه مسرورًا بقيوده لغفلته، فتركه يرتع في هذه الغفلة قائلا له (مبروك عليك غفلتك) ولتستمر في حياة الجهلاء تدق البنادير وتأكل الأفاعي.. هنا تحددت السخرية بالمظهر الخارجي (أبو زر فاشوك) وباللكنة المغربية (يلعن بوك)، ومن حقيقة التفكير المتخلف (لقنيته فرحان به راضي- طيب مبروك).

ومن اليأس من إصلاحه (خليك فقير دق البنادير- وكل التعبان)، وبذلك تستوفي الصورة أبعادها الساخرة. أما (الجعايدة) فلهم صورهم، المنتقاه، تلك التي حددت تطلعهم الطبقي، فأصبحوا في حال غير الحال، والأبيات التالية تدل على خبرة بأنماط السلوك الشعبي، ونوعية التفكير، بل بإيقاع الحوار الذي يدور في الأوساط الشعبية بين النساء:

لما الجعايدة الفجر يتعلموا التمدين

ويركبوا الكهرباء ويبطلوا الكوانين

الأرض تصبح سما والعيشة تصبح طين

يتوب علينا وعليك من رؤية السافلين

أبو علي التوني صارت دونيته دانيه

أول ما غير معيشته خد مره تانيه

والدنيا لوما الحظوظ والعنطزة فانيه

جاب الحواض الرخام واتعلم الفازلين

له بنت في المدرسة نالت شهادتها

لكن عادات أهلها فضله وعادتها

المريلة والدفاتر لم أفادتها

تخش في الفصل في ديل الجنله عجين

لو روحت بيتهم تشوف قال الصالون مفروش

على البوفيه القزايز جنب منها شاكوش

وعالبيانو رغيف جنب الرغيف طربوش

أما السبارس منا فضه الأربعة طافحين

مرات أبوها اللي كانت في الكرار تطبخ

والبنت بالقيمة في وسط الصالون تنفخ

ناس البصل خش ف عينها البصل تصرخ

وناس بنضارة تتفرج على الماشيين

قالت نبيهة لسنية فين أبوكي يشوف

بدعك وفجرك وشخلعتك على المكشوف

لكن يسهل عليه ويكون في عونه خروف

ينطح مخالي العلف ويحن للسكين

قالت سنية النبي تلمي هلا هيلك

ووجهي همتك في البيت لغسيلك

يكفانا من قعدتك جهلك وتغفيلك

وقال كمان البهايم يشمتوا الراقيين

وتبدو هنا قدرة بيرم التصويرية الخارقة التي مرت بنا في النماذج السابقة، فالجعايدة الفجر حين يرفعون مستواهم يظلون كما هم في عاداتهم وسلوكهم، وإن كان التغيير يتشكل غالبا في زيجة جديدة فأبو علي التوني (أو ماغير معيشته خد مرة تانيه)، والزواج الثاني خصيصة شعبية معروفة عند أغلب أبناء البلد خاصة الحرفيين عندما يجري القرش في أيديهم، وبو علي التوني نزولا على مقتضيات معيشته الجديدة ركب الكهرباء وبطل الكوانين (وجاب الحواض الرخام واتعلم الفازلين*، وفي هذه الشطرة تستعلن السخرية اللاذعة، فبعد أن كان يصب على يده من إبريق أو كنوز (جاب الحواض الرخام) وبدون علاقة من علاقات التداعي، أتت بعد (جاب الحواض) جملة (واتعلم الفازلين) لتنزل مكانها دون إكراه أو تعسف، وكلمة (الفازلين) تدل على الاهتمام الجديد بالوجاهة، وحسن المنظر، وهو الشيء الطارئ على (أبو علي التوني) الذي

يتشبه بالأفندية والبهوات، وقد كان من الممكن أن يقول بيرم في هذه الجملة (واستعمل الفازلين)، وكلمة (استعمل) تؤدي المعنى وتماشي وزن الأبيات، ولكن اللقانة الساخرة تجري على قلمه (واتعلم الفازلين)، وكلمة (اتعلم) تؤدي معنى (استعمل)، ولكنها في الوقت نفسه تستقل بمعنى جديد لا تحمله كلمة (استعمل) فـ (اتعلم) تحمل طعم السخرية المضحكة، لأنها تؤكد أن الفازلين شيء جديد وطارئ على شعر أبو علي التوني، ولذلك تعلمه بعد جهل به..!

أما ابنته (فقد نالت شهادتها)، ولكن (عادات أهلها فضله وعادتها) فالتعليم لم يفدها، وهنا ينتقي بيرم دليل على ذلك، فيقع على صورة دون عشرات الصور التي من الممكن أن تدل على عدم الاستفادة من العلم، وهي الصورة الأكثر دلالة على الإهمال، والقذارة، وهي أن الابنة (تخش في الفصل في ديل الجنلة عجين)!

أما بيتهم فتصوير (هرجلية) المقززة والساخرة فتتمثل في هذه الصورة السريالية:

لو رحت بيتهم تشوف قال الصالون مفروش على البوفيه القزايز جنب منها شاكوش

وعالبيانو رغيف جنب الرغيف طربوش أما السبارس منا فضه الأربعة طافحين

أما السخرية المرة فهي تنفيس عن ألم، وهي تأخذ لون الهجاء، والهجاء تشويه واحتقار، لأنه إنزال الشيء من مكانته إلى أرض المهانة، وقد تستعمل فيه الشتائم، وهي أدنى وسائله، ولعلنا نرى ذلك في هجاء بيرم للملك فؤاد، فقد كان سبب نفيه عشرين سنة خارج مصر:

ولمــا عـــدمنا بمصـــر الملـــوك جــابوك الانجليــز يا فـؤاد قعـدوك

تمثــل علــى العــرش دور الملــوك وفــين يلقــوا مجــرم نظــيرك ودون

وخلــوك تخــالط بنــات الــبلاد علــى شــرط تقطــع رقــاب العبــاد

وتنســى زمــان وقفتــك يا فــؤاد علــى البنــك تشــحت شــوية زتــون

بـــذلنا ولســـه بنبـــذل نفـــوس وقلنــا عســى الله يــزول الكــابوس

ما شفنا إلا عرشك يا تيس التيوس لا مصـــر اســـتقلت ولايحزنـــون

إن الهجاء الشخصي الساخر يكون في الأغلب سافرًا صريحًا مثلما رأينا في الأبيات السابقة، ولكن هجاءه في قصيدته المشهورة (القرع السلطاني) التي كانت سببًا في نفيه وتشرده في فرنسا اعتمدت على بعض الرموز للتخفيف من ابتذال المعنى، ذلك أن المجالين مختلفان، فشتيمته في فؤاد هي تنفيس لألمه الكظيم لمعاناة لا تنسى، وهي مزيج من الشتيمة والسخرية المرة، ولكن أبياته في الملكة وابنها قالها وأصحابها أحياء يملكون البلد بما فيها، فكان التلميح الرامز الدل على ما يريد:

البنــت ماشــيه مــن زمــان تتمخطــر والغفلة زارعه في الديوان قرع أخضـر

تشوف حبيبها في الجاكتة الكـاكي والســته خيــل والقمشــحي الملاكــي

والــوزة مــن قبــل الفــرح مدبوحــه والعطفــه مــن قبــل النظــام مفتوحــه

والــديك بيــدن والهــانم مســطوحه تقــرأ الحـــوادث في جريـــدة كـــتّر

يا راكــب الفيتــون وقلبــك حــامي حــود علــى القبــة وســوق قــدامي

تلقـى العروسـة شـبه محمـل شـامي وأبوهــا يشـــبه في الشـــوارب عنـــتر

وحـط زهـر الفـل فوقهـا وفوقـك وجيب لها شبشب يكون على ذوقك

ونـزل النونـو القـديم مـن طوقـك ينــزل في طوعــك لا الولــد يتكــبر

دايامــا مــزع كــل بدلــه وبدلــه ويامــــا شمـــــع بالقطـــــان والفتلـــــه

ولمـا جـه الأمـر الكـريم بالدخلـه قلنـا اسـكتوا خلـي البنـات تتسـتر

فهو منذ البيت الأول يؤكد المعنى العام للأبيات متخذًا رمزًا شعبيًا للغفلة والتغافل هو (القرع) (والغفلة زارعة في الديون قرع أخضر)، وهو يختار رموزه من حياة الشعب البسيطة، فيؤكد براعته الذكية في التقاط هذه الرموز الدالة دون التعابير المبتذلة عن المعنى المراد، فبدلا من أن يقول إن العروس قد واقعها زوجها قبل ميعاد الزفاف يتخذ (الوزه) و (العطفه) ليشكل منهما رمزين لهذا المعنى: الوزة من قبل الفرح مدبوحه والعطفه من قبل النظام مفتوحه

وهو للتدليل على أن ابن السفاح قد ولد قبل (الأمر الكريم بالدخله) بمدة طويلة قال عنه (النونو القديم)، وجعله كبير السن إلى الحد الذي يمزق فيه بدلة (دايابا مزع كل بدله وبدله)، وقبل هذه الصور سخر من العروسة الممتلئة الفارعة التي تشبه المحمل الشامي ومن أبيها المغفّل الذي لا يشبه عنتر إلا في شواربه لا في غيرته وشجاعته وفروسيته (تلقى العروسة شبه محمل شامي– وأبوها يشبه في الشوارب عنتر)، حتى إذا جاء (الأمر الكريم بالدخلة– قلنا اسكتوا خلي البنات تتستر). وتنزل كلمة (الكريم) صفة للأمر مكانها الملائم سخرية من الأوامر السلطانية التي تعود الناس أن يروها ملتصقة بكلمة أوامر.. ولكن مجيئها في هذا المجال يحمل أطنانًا من السخرية بها وبأصحابها..!

وهكذا تكون السخرية المرة التي طالما اتخذت موضوعها من الحياة العامة، فلها لذعها الموجع كما رأينا، وكما نرى في الأبيات التالية التي يوجه

فيها بيرم الحديث إلى توت عنخ آمون:

في مصر كنت الملك لك جيش ولك حامية

في دولة غير دولتك ما تتعمل موميا

وأمه غير أمتك ما تزرع الباميا

ولما خشوا عليك المقبرة يلاقوك

نايم مفتح ولكن في بلد عاميه

على أن بيرم في مجال سخريته التي تستهدف نقدًا غالبًا ما يكون اجتماعيًا يلجأ إلى أسلوب (المفارقة)، وهو وضع صورة رديئة تقابلها صورة حسنة أو العكس، ومن خلال الصورتين تؤكد المفارقة الهدف الذي يسعى إليه، من بث وعي، وتحريض على ترك شيء مرفوض، فالفلاحة الفقيرة الساعية إلى رزقها ورزق عائلتها، والتي تحمل ابنها على كتفها، وفوق رأسها تحمل صاجا به حلاوة يسحبها (أربع عساكر جبابرة يفتحوا برلين)، والأبيات تحدد صورتين.. الأولى تشي بالجبروت والقوة وعناصرها أربعة عساكر (جبابرة يفتحوا برلين)، والصورة الثانية المقابلة لها صورة متكاملة للفلاحة الفقيرة... وحتى تتم المقابلة والمفارقة الحادة لا يترك بيرم التفاصيل التي تدل على الضعف والفقر والمسكنة، فالفلاحة المسكينة تحمل طفلها على كتفها، وهو لا يكتفي بذلك، فيضيف (عنيه وارمين) كخط في اللوحة يؤكد هذه المسكينة، وتصل لفظة (ساحبسين) إلى قمة الأداء الدال على الجبروت والقسوة، وتنتهي بتعليق فيه إحساس بيرم الإنساني، وشجبه لهذا الظلم الذي يتعرض له الفقراء المساكين:

أربع عساكر جبابرة يفتحوا برلين

ساحبين بتاعة حلالوة جاية من شربين

شايله علي كتفها عيل عنيه وارمين

والصاج على مخها يرقص شمال ويمين

أيه الحكاية يا بيه.. جال.. خالفت الجوانين

اشمعنى مليون حرامي في البلد سارحين

يمزعوا في الجيوب ويفتحوا الدكاكين

أسأل وزير الشئون.. ولا أكلم مين

وقد كان من الممكن أن يقول عن هؤلاء العساكر الجبابرة أنهم (يفتحوا روما) أو (يفتحوا باريس)، ولكن بيرم وقع بحدسه الملهم على (برلين) لأنها مدينة مذيعة، فالألمان مشهورون بقوتهم العسكرية عبر تاريخهم كله، وفي مجال إثبات الجبروت قال (جبابرة)، لتقف الكلمة بنطقها المفخم المتضخم نقيضه لضعف الفلاحة البائسة، وللتدليل على القوة التي يمثلها العساكر الأربعة لتتم المفارقة الساخرة بينهم وبينها وجعل هذه القوة تصل إلى حد فتح برلين المنيعة، وهكذا تتم اللوحة الساخرة.

ونحن نرى اعتماده على (المفارقة) كذلك في مجال الحديث عن نسائنا ونساء الغربيين، فتحس السخرة الخفيفة الظل الهادفة إلى إلقاء الضوء على عيوب يرجو أن تقلع عنها المصريات:

البنت عضو في أكاديميا وتعرف كيميا

خلينا إحنا في الباميا والفقر التام

تمسك يا عم ايد التليفون مش إيد الهون

اللي تسمع في الكركون والناس حاتنام

فين اللي تعتر في الحله وتكسر قُلة

من اللي تنقش تانتله من البفته الخام

مفردة دايما لا تبوز ولا تتأوز

عازبه ولما تتجوز تعمل له مقم

يبوسها قادم جمعيه وتبوسه هيه

لا كسكسا في الحرية موسيو ومدام

أما الأنيته أم جلاجل تأخد الراجل

تركبه الفقر العاجل وتجيب له لجام

عليها حتة دين عرقوب ولسان مسحوب

وصدغ أطول م المركوب ونياب قدام

وجوزها يشرب بنوره وهيه طاطوره

تحبل وتولد بالطوره زي الأغنام

يجوا العيال اللي يهرهر واللي يبرر

ودا اللي أقرع واللي أعور واللي له خزام.. إلخ

ومن صور هذه (المفارقة) الناجحة قوله:

تلاتين سنة يا مصر واحنا في ضلمه

لما حدايتنا ربت الكتاكيت

والمفارقة هنا بين صورتين الأولى غير مذكورة لشهرتها فالناس يعرفون أن (الحدايات) تخطف الكتاكيت وصغار الطيور، والصورة الثانية المذكورة هي صورة الحدايات التي نست طبعها المتوحش- كما يتخيل بيرم- لطول الزمن الذي مر على مصر وهي في ظلام..!

وأنت ترى المفارقة نفسها في قوله الجامع بين صورتين متضادتين:

ناس البصل خش في عينها البصل تصرخ

وناس بنضارة تتفرج على الماشيين

ويزداد الإحساس بها حين أقام في فرنسا عشرين سنة فإذا به يلجأ إليها تعبيرًا عرف عنه منذ قديم، فأنت تراها في زجل (الزحام) في مجال المقارنة بين البشر والحيوانات، كما تراها في زجله المشهور (حاتجن) ومطلعه:

حاتجن يا ريت يا خوايا ما رحتش لندن ولا باريز وأنت تراها أيضًا في (صعيدي في باريس)، وهنا نراه يلجأ إلى اختيار بطلة من حنوب مصر (صعيد)، وفي كفور ونجوع الصعيد أناس بسطاء، محدودي التجربة والعلم، ولأنه سيلجأ إلى السخرية أملت عليه مواهبه أن يختار واحدًا منهم لتكون المفارقة في أشد وأقوى حالاتها.. لقد تخيل بطله الصعدي ماشيًا على ضفاف السين صيفا ليجري على لسانه صورًا من المقارنة بينه وبين امرأته ونساء الصعيد عامة وبين الفرنسيات المضجعات على الشاطئ، وبذلك تمت المفارقة الجادة، ومن الطبيعي أن يتيح له هذا الاختيار صورًا ساخرة تبعث على الضحك:

عجلي ملخبط يا خلايج وعنيه مزغللين

من نسواك يا فرنسا البيض العريانين

يا صلاة الزين يا ماشا الله يا ولاد عانساوين

على شط السين يا مُحَمَّد نايمين وممدوين

واحدة عاتعوم في الميه والتانيه في الكابين

لابسين خلجات للركبه دايبين ومجطعين

واللحم كزبده طريه كاسياه الفساتين

وكما وسك الرجاله بالعينه مدفوسين

مطرح ما أروح وأطبش مالجاشي إلا عجسين

ونا أتعجب يا خوانا بحسب عجلي التخين

اشمعنى جفاهم أبيض وجفايا زي الطين

يا خالج الصعايدة عفشين ومعصعصين

وأنا اسمي خليفه معوض واسم الحلوين جوز فين

وعاطيهم نسوان عيضه ناشفين ومجشفين

وفي بعض الأحيان يعتمد بيرم على ما يمكن أن نسميه (الانقطاع ثم المفاجأة غير المتوقعة)، ونحن قد تعودنا قانون السبب والنتيجة، والفعل ورد الفعل، وهو ما يتسق مع المنطق الذي نراه في وقوع الحدث، بل نحن أسرع الأكليشيه التعبيري الذي يصبح نمطاً محفوظاً يساعده على التعلق بالذاكرة ترابطه اللفظي مثل ـحب الوطن) (المركز الاجتماعي) (بناة الهرم) إلخ.. فإذا مر بنا تعبير خاص ذكر فيه اللفظ الأول، أسعفتنا الذاكرة بما استقر فيها من التعبير الإكليشبهي المحفوظ، فنكمل الجملة باللفظة الثانية من مجفوظنا، والمثل

أقدر هنا على الإيضاح من الشرح النظري، فقد كنت أقرأ في جريدة الأخبار تحقيقاً عن المناطق العشوائية التي فرخت الإرهابيين، ومرت بي هذه الفقرة (فمن الطبيعي أن نجد هؤلاء المرضى في أوكار الدعارة، والمخدرات، وذلك لعدم وجود مسالك سويه).. (أخبار – ١٩٩٣/١/١٣ تحقيق "ومن العشوائية نبدأ".

وحينما وصلت إلى نهاية الفقرة وهي (المسالك السويه) قرأتها (المسالك البولية)، أريد أن أقول إن هناك منطقا كما هو معروف يربط أجزاء التعبير اللفظي الذي هو انعكاس للتفكير المنطقي، وهي خصيصة ينفرد بها الإنسان، فإذا حدث الانقطاع ثم المفاجأة غير المتوقعة التي تبتر التسلسل المنطقي وتوقفه، أحدثت خللا في سياق يستوجب الضحك، ويتمثل ذلك في توقف القراءة في الفقرة المذكورة، وإسقاط (المسالك البولية) بدلا من (المسالك السوية) فقد حدث الانقطاع في فكرة الفقرة ونزلت (المسالك البولية) في سياق غير سياقها.. هنا يكون الضحك! وبيرم –كما سبق القول – يعتمد على هذا القانون، فهو يقول في مطلع أبيات عنوانها (على الربابة):

أول ما نبدي القول نصلى على النبي

نبي عربي يلعن أبوك يا بخيت

فهذا المطلع يبدأ كالعادة بالصلاة على النبي العربي في مفتتح الكلام، والصلاة على الرسول (ص) قد سحبت جوا من الجلال والوقار على الكلام، وفجأة تحدث المفاجأة غير المتوقعة والتي لا صلة بينها وبين جو الوقار والجلال لأنها شتيمة سافرة في رجل اسمه بخيت:

أول ما نبدي القول نصلي على النبي

نبي عربي يلعن أبوك يا بخت..

هنا يكون الضحك الساخر من بخيت..!

إن بيرم يملك القدرة الفائقة على تقمص شخصية بنت البلد ساعة الإبداع، فهو خبير بنفسيتها بعد أن عاشرها في الأنفوشي والسيدة زينب، مستوعباً طريقة حديثها، عارفاً مفرداته، وطريقة صياغتها للجملة ذات الطابع النسوي الشعبي، وأكاد أقول وأسلوب تلفظها لها، وهو مدرك لمرتكزات حديثها من جمل هجائية كثيرة الدوران على لسانها، وجمل دعاء تستجلب الأذى – في اعتقادها – الموروث، وهي كلها جمل خاصة لا تجري إلا على ألسنة النساء:

١- قالت عديله نضرب في كمينك

هو العشا نوبتين حرام على دينك

جاك سم هاري إنشا الله في مثارينك

مسرع وعيلتك كلهم حرامية

٢- قالت عديلة دا الراجل دا تعبني

يا يعيش معايا حلو ولا يسبني

تلات سنين يا دلعدى مغلبني

وكايدني وغلت ليلاتي عليه

٣- إهئ.. مهئ .. ينضرب قادر ما يوعي يبات

اهئ وينشك في قلبه ولم يتغات

وبينضرب زى ما خلاني قاعدة وفات

وشافني من فوق لتحت الصايع الندمان

٤- انشا الله من جاب سيرتي ينضرب في حشاه

وتخوض في دمه اليهود والمسلم السكران

٥- قالت نبيهه يا حرمه بترطني على مين

بتحسبينا بهايم ولا مش فاهمين

كل البنات في البلد عند أهلهم قاعدين

حسره عليه أنا اللى بخت بنتي خاب

ولعنا نوى ثراء المصطلح الشعبي الذي يشمل أنواع الملابس النسائية وألوانها (البدلة عنابي) و (بالطوكمه سنجابي) و (المقور) في البيتين الآتيين:

قالت لها بنتها: دول غرب يا خرابي

دبي مين دي يا أختي اللي لابسه بدله عنابي

ومين رخره أم بالطوكمه سنجابي

والتانية دي اللي قاعدة بالمقور فين

وهو يعرف أسماء ما تعرفه النساء الشعبيات مما يبيعه العطار، وهي أسماء قد لا يعرفها رجل:

قالت لي أم المره انزل وهات لي قوام

رتم وتنفيل وأيد مريم وسنبل خام

وعكنه وفعات ومحلب عفصلي وخزام

ومخشبان هندي أزرق كل شئ رطلين

وتتجمع كل هذه الحصيلة من المعلومات، والمشاهدات، والخبرات ليمتح منها هذا العملاق صوره الساخرة وقد مر منها في هذه الدراسة الكثير.

على أننا ونحن ندرس السخرية في أزجاله لابد أن نشير إلى أن أبناء البلد رجالاً ونساء كانوا مجالا لسخريته خاصة المرأة التي عاب عليها تخلفها وجهلها، وتملك العادات الذميمة لسلوكها، وليس من شك في أن هذه المرأة قد قل وجودها في المجتمع المصري الحالي، ولكن الذي يسترعى النظر (ولعلى أول من يكتشف هذه الظاهرة) وهو سوء ظنه بالمرأة، فهو كثير الحيث عن خيانتها بحيث يكون هذا الحديث ظاهرة لا تخفى على الدارس، والخائنات موجودات في كل جيل، ولكنهن في الإحصاء العددي قلة نادرة، وتشيع هذه الظاهرة في قصصه الزجلية، ولعله رائد كتابتها (أقصد كتابة القصة الزجلية) إن لم يكن بالأولوية في هذه الكتابة، ففي البراعة المتكاملة في إبداعها مثلما كان شوقي رائد المسرحية الشعرية بالكتابة المتفوقة لا بأولوية الكتابة التي تحققت في لبنان.

والعلاقة بين الرجل والمرأة زواجاً، وخيانة، ووفاء أو زواجاً متكرراً مثلما كانت الحال إلى عهد قريب.. كانت موضوعاً خصباً لقلم بيرم الساخر، وقد سبق القول إن استبطانه لحياة أولاد البلد قد أتاح له المادة الخام للانتقاد الساخر، وتحظى خيانة الزوجة، وغفلة الزوج بنصيب كبير من اهتمامه، ونحن نرى ذلك في زجله المعنون بـ (بيت رضوان)، ففيه يقول:

جاره عجوزة ولكن عايقة غندورة

حاطه السنان الدهب والقمطة عالقورة

أولادها جدعان تمانيه والبنات طوره

وجوزها مستهوى مقطوع المفس دهبان

الست بتحب سراً واد مجاور شيخ

يومي على الله تدخل له بصحن طبيخ

راخر يجيب الهدية م الأجازة فسيخ

لا القرع يظهر... ولا قشر الفسيخة يبان

ولن تفوتنا – مع توافر الصور – صورة الزوج الغلبان، هذه الصورة الكاريكاتير التي شكلتها ألفاظ نعجب كيف أتفقت لبيرم، وهي (مستهوى) و (مقطوع النفس) و (دهبان)، ففي (مستهوى) طن من السخرية، و(مقطوع النفس) لها إيحاؤها القوى في مجال خيانة الزوجة، أما (دهبان) فهي على اندثارها في عامية اليوم غالباً، هي الفص اللامع في الخاتم، ولكل من هذه التعابير إشعاعاتها التي تؤكد أن الزوج لم يعد كما كان.

وتطرد صور خيانة الزوجة في أزجال أخرى، ففي قصة (أم فايق) وفي (تاجر خضار) وفي (الفقر) وفي (تاجر دقيق) نلقاها معلنة عن ذاتها، وهو في بعض الأحيان يشير أيها وإن كان موضوع الزجل غير موضوعها، نرى ذلك في قوله وهو يقارن بين المرأة الفرنسية والمرأة المصرية في (أطفال باريس):

تدخل وتخرج ما تشاور عايزة أساور

ما تخلى شرطي ولا مجاور ولا واد خدام

وتراه يشير إلى الخيانة كذلك في قوله:

الأوله دخلت راجل وقالت ناس وحبايب

والتانيه كانت تبصبص حتى للكناس ونا غايب

وهو يختتم زجله – في بعض الأحيان ناصحاً بعدم الزواج بعد أن يكون قد سرد قصة زوجة خائنة:

إن كانت يا بن العرب راجل فقير وضعيف

فوت الجواز للغني واقعد وحيد وشريف

وهو يكرر النصيحة نفسها في الأبيات الآتية:

لو كنت يا طالب العفة حسبت حساب لأمورك

ما كنت قيدت نفسك بكتب كتاب بمهورك

وعشت سلطان زمانك سيد العزاب وتزورك

في منزلك ساعة الخلوة تلت غزلان

وهو ينصح العريس الا يذهب إلى المقهى ويترك امرأته وحدها فربما زارتها ومعها شاب صغير فتكون الخيانة:

وحاسب لتسمع كلام الشيطان

ويأخدك معاهم حسن وسليمان

لتدخل في بيتكم مره من الجيران

بواد بغل بالغ وناقصة الطهور

يوز الوليه الشيطان اللعين

أما الزوج المغفل فله هذه الصورة الساخرة:

يا بخت من كانت النسوان ساعيا له

مطرح ما يخرج فلان يدخل يلاقي عشاه

ولقد استطاع بيرم في قصصه الزجلية التي قامت على خيانة الزوجة والتي ذكرنا سابقا عناوينها وبعض فقراتها أن يرتفع بفن السخرية إلى المستوى الذي وصل إليه في نقده الساخر لبعض العيوب الاجتماعية وقد ذكرنا بعضها، ولا بأس ونحن نختم هذه الدراسة من أن نشير إلى أبيات له عنوانها (المجاري):

حارتنا زينة المجاري في وسطها نهر جاري

بفضل مجلس بلدنا وفضل فيض المجاري

وجدنا حوض للسباحة علم ولادنا الصراحة

وعند عرض المساحة علم كبارنا الكباري

وبلاعات كنا عنها غافلين ما نعرف مكانها

في كل بلاغة منها يغرق عمود السواري

فيها ابن آدم بيفطس ويقب يشهق ويعطس

قبل ابن ىدم ما يغطس فيه الطلمبه البخاري

أما اللي طامس عنينا دبان يسود مدينه

وقالوا جايبين ماكينه تصليحها في الورشة جاري

والهمة تصبح عظيمة على خرابه قديمه

كوم الحجارة جريمة ييجي لها مأمور إداري

٢

لمحات من التراث العربي في أدب محمود بيرم التونسي

عبد العليم القباني

السخرية طبع أصيل في بعض النفوس وموهبة غير متكلفة تنمو أحيانا بالممارسة كما هو الحال عند رسامي الكاريكاتير الذين أداتهم الصورة القلمية القائمة على إيضاح قفشة ذهنية فرضتها ظروف معينة وهي عند بيرم تقوم على كلمات منظومة حية لا تملك حيالها إلا أن تضحك منها صاحبها وهي عندهم واضحة أكثر من المرسومة بالقلم إذ أنها تترك أمام خيال المستمع مجالا واسعاً لتخيلها مجالا لا يحده حد ولا يقف حيث يقف القلم وقد كانت هذه السخرية سمة من سمات بديع الزمان الهمزاني أحد رواد المقامة في الأدب القديم والذي يعتبر هو ومقاماته فيما أرى أحد الروافد الأساسية في مقامات بيرم التونسي نستمع إلى بديع الزمان وهو يتحدث عن نهم أكول وقد جلس على مائدة الطعام ضيفا عند بعض الكرام فيقول عنه عن يده تسافر على الخوان وتفقأ عيون الرفقان يهزم المضغة بالمضغة ويدفع اللقمة باللقمة ولقد ظللن معجبا بهذا الوصف حتى قرأت وصفاً لضيف مثل صاحبنا كتبه بيرم التونسي متحدثاً عن أحد المشايخ المنضومين فآمنت بمالبيرم من موهبة عالية في هذه الأبيات إذ يقول:

أنا في جاه خالقي مستجير مسلم

أي جت يكون في بطنه حين يلقم

خلت إبليس ساكنا بطنه وهو يرجم

هو في الشغل كالحمار وفي الأكل ضبغم

كل صحن لظفره فيه خدش معلم

وهو بعد كل ذا بارد يا أفندم

داخلا كل محفل سائلا كيف يعزم

يستوي عنده إذا جاع عرس ومأتم

ثم يصف هذا الضيف وهو يتابعه فيقول: إن الشيخ مد يده إلى طبق القطائف:

وعاد بنعف ما قد كان فيه إلى حلقومه ومضى قواما

وإلى صحن الفرع المحشو:

فكان يدكه في فيه حافاً وظن القرع خبزاً لا أداما

وإلى الفرخة التي:

تناولها بكلتا راحتيه فلم يترك بها إلا عظاماً

وإلى الشوربة:

كذلك ساغها ولها ليهب فلا بردا عليه ولا سلاماً

وإلى الأرز الذي باللبن:

فكنت أرى لشدقيه انتفاخا وقد فقد التنفس والكاما

وإلى قمر الدين المبلول:

ففتت أولاً فيه رغيفاً واقبل بعد يلتهم التهاما

وإلى القراصيا التي بالزبيب:

فيبلعها ولا يرمى نواها ولم أر هكذا إلا النعاما

وإلى الكنافة:

رآها فجأة قرصا كبيرا فقام وحل للفور الحزاما

فقلت له وقد أبدى نصالا محددة وأنيابا وعظاما

متى تشبع؟ فقال إذا سمعنا أذان الصبح أذ ننوي الصياما

ويختتم بيرم هذا الوصف لهذا الأكول يقول الأكول وهو يشرب من خام الشربات أي من أنانه الذي وضعه على فمه:

عببت في الخام حتى لو أتى أسد

والله ما اسطاع من كفى ينزعه

أرى الصنوبر وقت الشرب منحدرا

إلى عند فمي واللوز يتبعه

ولم أحس بما قد كان منتفخاً

من الزبيب لأني كنت أبلعه

مجلة الشباب عدد ١٢٠.. ١٩٢٣/٥/١٣.

كانت مصادر المعرفة عند بيرم في بدايات اشتغاله بالأدب تنبع من المكتبة التي كانت متاحة لأمثالنا من أبناء الشعب من الذين لم تكن لهم دراسات منظمة ولذلك كان إقبالنا على الكتب المتاحة لنا من مثل ألف ليلة وسيرها الظاهر

بيبرس وعنترة بن شداد وكان هناك كتاب من الأدب الشعبي اسمه هز الفخون في شرح قصيدة إلى شادوف كما كان هناك كتاب آخر اسمه: إعلام الناس فيما وقع للبرامكة مع بني العباس وهو كتاب شيق يجمع كثيراً من النوادر التي لا تجد بعضها في غيره من مثل القصيدة ذات الألفاظ الغريبة المنسوبة للأصعمي والتي مطلعها:

صوت صفير البلبل هيج قلت الثمل

الماء والزهر معا مع زهر لحظ المقل

وأنت يا سيدي ولي وسيدي ومولى

وقلت بس بسبسني فلم يجد بالمقل

وقال لا لا للأولى ولي يا ويلي

إلى آخره هذه القصيدة وفي الكتاب مقطوعة أخرى سأتبع في عرضه قليلا لأن لها صلة بالتكوين الثقافي عند بيرم حتى لقد أثرت في بعض إنتاجه.

وتقول قصة هذه المقطوعة إن الخليفة هارون الرشيد وبصحبته الوزير جعفر كان يتربصان خارج بغداد فوجدا بعض الفتيات يستقين من ماء بئر فعرجا عليهن وأن واحدة منهن تغنت بقولها:

قولي لطيفك ينثنى عن مضجعي وقت المنام

كي أستريح وتنطفي نار تأجج في العظام

مضني تقلبه الأكف على بساط من سقام

أما أنا فكما علمت فهل لوصلك من دوام

فأعجب أمير المؤمنين بملاحتها وفصاحتها وقال لها هل هذا من قولك أم قوله؟ قالت من قولي قال إن كان كلامك صحيحاً فأمسكي المعنى وغيري القافية وكان أن أنشدت تقول:

قولي لطيفك ينثني عن مضجعي وقت الوسن

كي أستريح وتنطفي نار تأجج في البدن

مضني تقلبه الأكف على بساط من شحن

أما أنا فكما علمت فهل لوصلك من ثمن

وتقول القصة إن الخليفة طلب منها كذلك أن تغير القافية وتحتفظ بالمعنى فصنعت ذلك أربع مرات وأنها نالت رضي الخليفة فتزوجها.

ومن باب هذه القصة ندخل إلى عالم بيرم التونسي الرحيب وكيف أن هذه القصة أثرت فيه ورسمت له بعض أساليبه ذلك إذ يتحدث عن بعض المجاورين وما أكثر ما تعرض لهم حيث يمكن لتعرضه هذا أن يكون موضع دراسة واسعة قد تجرنا إلى الكثير وتكشف عن الكثير، يتحدث بيرم عن هذا المجاور المتيم الولهان فيقول على لسانه بلغت الثلاثين ولم أزل في زمرة العذاب المساكين، ولم أطأ بساط النعيم، ولم أقعد مع الحريم ولم أطاوع نفسي ولم أنظر قط في غير درسي فلما بدأت عطلة الأزهر وفرغنا من الجهاد الأكبر عزمت على التفسخ والتحرش والتمسح ولبست جبة من الجوخ السلطاني وقفطانا من الحرير الحمصاني وشالا من الصوف النعماني وحذاء يقال لجلده أمريكاني وخرجت إلى ميدان الأوبرا استطلع النساء وانتقى لي منهن حسناء، فلم أر إلا خواجات وهوانم لا يرغبن في مجاور أو عالم: فقلت لنفسي: عليك بالأحياء البلدية مثل الغورية فهناك يحن الجنس إلى الجنس وتكمل المعرفة ويتم الأنس ويتابع المتيم

حديثه فيروى لنا كيف التقى بواحدة منهن ردته خائباً بعدد من الأبيات فيها ما يمنعنا الحياء من ذكرها.

ثم يقول:

فرجعت إلى موقف الترام حيث نقطة الازدحام: فمرت خدلجة ثانية لمئزرها ولها ساق سبحان الخلاق فمشيت خلفها على طول.... وأنا أقول:

أيها الساق الذي قد دملجا

وتحاشا حجله أن يخرجا

يتهادى يمنة أو يسرة

خلفه أو خفة لا حرجا

كلما سارت به ربته

خلتها عمدا ندوس المهاج

كيف يلقاك محب واله

أن تمددت عليه ابتهجا؟

فمرت ولم تفهم فقلت إلى جهنم ورجعت إلى موقف الترام ونقطة الزحام. فمرت غادة بمئزرها عابثة ولها قد يقد ونهدين فمشيت خلفها على طول وأنا أقول:

أيها النهد الذي قد قبقبا

وغدا كالطاس حين انقلبا

يتهادى يمنة أو يسرة

فغننا أفرنجها والعربا

كلما سارت به ربته

أظهر الطيش وأبدى اللعبا

كيف يلقاك محب واله

قد تلظى قلبه والتهبا

قال لم ترد على، ولم تلتفت إلى، فرجعت إلى موقف الترام ونقطة الزحام فمرت امرأة كالبرج المشيد وفيها محاسن الأخريات وتزيد وعلى رأسها شوال فهجمت عليها في الحال وقلت لها والله لأحملن عنك هذا الشوال:

قال: فلما استقر الشوال على رأسي، كاد يخمد أنفاسي ولكني تظاهرت بالرجولة بصبري على هذه الحمولة وسارت تتأود وتتبختر وأنا خلفها أتلوى وأتعثر وكلما رأتني اقترب منها أسرعت وإذا تباعدت عنها تمهلت وتلكعت فسألتها في الحال عن محتويات هذا الشوال.. فقال عشرة صحون وهون وأقتان من الزيتون وعشرة أرطال بن أخضر وستة روس من السكر ومائه بقسماطة وعشرة أقات من البطاطة وجرن رخام للكفتة ومقطع بفتة وأربعة أزواج من القباقب ومثلها من المراكيب..

وبقيت تسير وأنا أسير وتقول وأنا في ذهول إلى أن وجدت نفسي أمام شباك التذاكر فقالت لي إلى هنا فقلت هل أنت مسافرة قالت نعم ولك شاكرة.

وإلى هنا تنتهي المغامرة وقد رأيناها في أول بنائها تشبه طريقة الجارية التي كانت تغني لهارون الرشيد على البئر والتي رواها كتاب إعلام الناس وهنا نضع أيدينا على واحد من المؤثرات الفنية التي أثرت في أدب بيرم.

وتبدو هذه الطريقة أكثر مطابقا في قصة المقامة الفلوكية حيث يحدثنا الأبلع بن زعريان كيف أنه طب في جمال امرأة رآها وهو يتنزه على النيل حيث التفت فإذا قارب فيه رجال أربعة ومعهم امرأة متقصعة ولها ومدمة وشهيق وهي تقول بصوت مخنون:

ياندامای ارحموا شجني

نار قلبي أحرقت بدني

إن زوجي مقرف نكد

مثل فار البربخ النتن

كلما يرتاد ناحيتي

خلت أن الموت يقربني

ثم يروي الأبلع لنا كيف سكتوا هنيهة ثم عادت الدويهة والفلوكة بهم طافية وقد أسكت المعنى وغيرت القافية فكانت أنفاساها تطول وهي تقول:

ياندامای انعشوا روحي

إن قلبي غير مفتوح

إن زوجي أقرع قذر

لا أراه غير ستلوح

كلما يرتاد ناحيتي

استغاث الناس من نوحي

ويستمر الأبلع في حكايته فيروي لنا مقطوعات أخرى قالتها المرأة على

نفس النسق من تغيير القافية والاحتفاظ بالمعنى تماما مثل الذي رأيناه في قصة الجارية مع هارون الرشيد مما يؤكد أثر ثقافة هذه الكتب شبه الشعبية في التكوين الثقافي لبيرم وبالتالي في إنتاجه الأدبي الذي أرضي به كل أذواق قارئيه وربط بين أدبنا القديم والحديث بأجمل رباط.

لزوميات بيرم

نعود بعد ذلك على مصدر آخر من مصادر ثقافة بيرم الأدبية العربية ويتمثل هذا المصدر في لزوميات أبي العلاء المعرى والزوميات تعني لزوم ما لا يلزم" بالنسبة لقوافي الشعر لأنها تكلف أكثر مما هو مطلوب زيادة في أظهار قدرة الشاعر فقد يقال إن التزام الشاعر بأن يقدم لنا في القافية أكثر من حرف وقد يصل إلى خمسة أحرف مما يعوق الشاعر عن استرساله في عرض أفكره لكن الشاعر القادر على لغته استطاع أن يعجل من هذا القيد مجالا أرحب لعرض فكر.

ومن أعظم الذين كتبوا اللزوميات إن لم يكن أعظمهم جميعاً أبو العلاء المعري الذي نظم فيها كتاباً ضخماً على جميع الحروف مرفوعة أو مجرورة أو منصوبة ومن لزومياته على سبيل المثال! وقد التزم المد والباء والحاء:

أصاح في الدنيا تشابه ميتة

ونحن حواليها الكلاب النوابح

فمن ظل منها أكلاً فهو خاسر

ومن عاد عنها ساغبا فهو رابح

وقال ملتزما الياء وألف في المد والباء والهاء الممدودة:

دنياك دار أن يكن شهادها

عقلاء لم يبكوا على غيابها

ما الظافرون بعزها ويسارها

الا قريبو الحال من خيابها

وقال ملتزما الباء والكاف:

ضحكنا وكان الضحك منا سفاهة

وحق لسكان البسيطة أن يبكوا

تحطمنا الأيام حتى كأننا

زجاج ولكن لإيعاد لناسبك

وقال ملتزما بالراء الممدة والواو المهموزة والهاء الممدودة بالألف:

مل المقام فكم أعاشر أمة

أمرت بغير صلاحها أمراؤها

ظلموا الرعية واستجازوا كيدها

فعدوا مصالحها وهم أجراؤها

أما بيرم التونسي فقد اسمي لزومياته بلزوميات"المغري" بالغين بدلا من العين سخرية من نفسه وقد اخترت لكم منها قوله:

١- قافية الراء والقاف:

ليت الكورث تفني والحوادث من

أعدائنا مثلما أقيت من ورق

وليت وصل حبيبي لو يجود به

يدوم لي مثلما واصلت من أرق

في مدمعي وزفيري بت منتصبا

كالشمع يسهر بين النار والعرق

٢- قافية اللام والألف والفاء:

السجن في الظلمات أحسن منزلا

من عشرة الأوغاد والأجلاف

ما بين قوم لم تفه أفواههم

إلا لقذف عقيلة وخلاف

وإذا تحركت الجوارح منهم

كانت لأجل الكسر والإتلاف

ماذا تريد من ابن عمك صالح

والحاج طه السيد العلاف؟

٣- قافية الشين واللام والألف:

دخلت إلى الصلاة وكان في المسجد نشال

سجدت معفرا وجهي فضاع النعل والشال

٤- قافية الباء والخاء:

لا ألعن الدهر إن أخني على فطن

ولست شاكرة أن قدم اللبخا

أرى الحمير حماراً نصف عدته

من فضة وحمارا يحمل السيخا

٥- وقال في توريه بالشيخ بخيت ملتزما الياء والتاء:

أمعنت في حلو الزمان ومره

وشددت في حبل الهوى ورخيت

فعلمت أن بني آدم خامل

لا بخت يلقى و (الحمار بخيت)

٦- وقال ملتزما الراء والباء:

وإذا اللئيم دعاك خارج بيته

في قهوة أو حانة لا تشرب

إن اللئيم إذا أصابك نبله

فلقد أصبت بخلعه من أجرب

٧- وقال من قافية الباء الممدودة مع السين:

الناس أحقر من بهائم سخرت

في هذه الدنيا تسرق الباسا

ودليل ذلك أنهم لعدائهم

وضعوا على أبوابهم ترباسا

وأساء كل ظنه بقرينه

فلذاك يلبس تكه ولباسا

٨- وقال في قافية القاف والراء:

رأيت الناس في الأفراح لا يصغون للمقري

ويصغون بإعجاب لأهل العزف والنقر

سألت الله أن يلقى عليهم بردة الفقر

٩- وقال في قافية الواو والألف والباء:

لا يدخلن على البنات مدرسا

رجل ولو كان امرؤ أو أبا

وإذا نشطتم للحراسة فلتكن

بوابة للباب أو بوابا

ماذا يرد العرض إن بات الذي

قد غاله يستغفر التوابا؟

١٠- وقال في قافية اللف والطاء والنون:

كل مغن بمصر خال

من حلية العقل والفطانه

يهذي ويعوى ولست أدري

لعمركم تلكم الرطانة

فصوته حشوه نهيق

وكل توشيحه بطانة

وبعد..

فهذه كلمات أردت أن أضعها في مكانها من هذا البحث وأسارع فأقول إنه برغم التشابه الذي يبدو بين المؤثر والمتأثر فإن شخصية بيرم واضحة في كل سطر كتبه أنه تشابه بين عباقرة وليس بين قوي وضعيف.

٣

بيرم والمرأة

د. نبيلة إبراهيم

ربما لم يحفل أحد من المبدعين المحدثين بتقديم صور ونماذج شتى للمرأة الشعبية القاهرية كما فعل بيرم التونسي. فالمرأة القاهرية تشغل، بأنماط سلوكها ومناحي تفكيرها بالإضافة إلى لغة الحياة اليومية المتداولة الخاصة بها، تشغل حيزاً كبيراً في أزجاله. والدارس لأزجال بيرم بصفة عامة ينبغي عليه أن يولى القدر الخاص من أزجاله في المرأة من الاهتمام ما يوليه لأزجاله السياسية التي رصت تاريخ مصر وأحداثها في حقبة طويلة من الزمن الحديث. وإذا كان الفنان ينطلق دائما من وجهة نظر خاصة في أعماله، مهما تنوعت موضوعاتها، فإن البحث في أزجال بيرم التونسي لابد أن يقودنا إلى ان اهتمامه بالمرأة لم يكن مصدره الإعجاب بها أو النقد لسلوكها وأنماط تفكيرها في حد ذاته. بل إن موقفه منها واهتمامه يتقدم صور شتى من حياتها لم يكن لينفصل قط عن اهتمامه بالسياسة. وعن مواقفه الوطنية الجريئة التي أدت به إلى أن ينفى وأن يعيش حياة فيها الكثير من المعاناة وشظف العيش.

ونحاول الآن أن نكشف وجهة نظر بيرم التونسي في أزجاله التي تعد في جوهرها نقداً صارخاً للحياة المصرية من كل جوانبها، وذلك من خلال أزجاله المتنوعة في المرأة.

ولنبدأ بزجله في بنت البلد. ويتوزع هذا الزجل بين الإعجاب ببنت البلد

إعجاباً يصل إلى حد الوله، والنقد الساخر اللاذع الذي كثيراً ما يثير الضحك.

وعندما يعبر بيرم التونسي عن إعجابه ببنت البلد يتصاعد بهذا الإعجاب من خلال المقارنة بينها وبين أجمل نساء العالم، فإذا بنت البلد تجبنهن جميعاً. يقول:

أحب بنت البلد من فرط خفتها

هليود على بدعها ما تجبيش عصبتها

ولا بنات لندرة تتلف لفتها

أدى اللي جاب لي البلا أدى اللي هايلني

إن بيرم هنا قارن بين بنت البلد من ناحية ونساء هليود ويعني بهن الممثلات الفاتنات ونساء لندن كذلك من ناحية أخرى. وهنا نقف لنتساءل: لماذا لم يعقد بيرم المقارنة بين نساء هوليود ولندن ونساء مصر من الطبقة الراقية حيث أن المقارنة بين نساء هوليود ولندن وبنت البلد ليست عادلة.

إننا إذا أمعنا النظر في أبيات الزجل فإننا نجد أن بيرم يحدد أشياء بعينها في بنت البلد وهي التي يتخذها موضوعاً للمقارنة وهي خفة الدم وطريقة حبكتها لعصبة رأسها وطريقة لفها لملايتها وهي كلها أشياء اشتهرت بها بنت البلد، ولا يمكن أن تكون موضوع مقارنة مع نساء هوليود ولندن.

فما الذي حدا بيرم إلى هذه المقارنة، إذن، من الواضح أن بيرم لم يكن يهدف إلى مقارنة جمال بجمال، إذ لم ترد أية إشارة إلى ملامح الجمال عند نساء هوليود ولندن، إنما تقول شطرت الزجل إن نساء هوليود ونساء لندن، على الرغم مما عرف عنهن من جمال وفتنة، فإنهن لا يتفوقن قط على بنت البلد في

خفة دمها، كما أنهن لا يستطعن، على الرغم من تفانينهن في إبراز جمالهن، أن يحبكن عصبة الرأس أو الالتفاف بالملاية اللف على نحو ما تفعل بنت البلد، فبيرم إذن يتعمد إبراز ثلاثة أشياء بعينها خاصة ببنت البلد دون غيرها. وهو يبدي التحيز الشديد لهذه الخصال لأنها تعد جزءاً من هوية شعب مصر، وذلك في مقابل المرأة الأوروبية أو الأمريكية التي تعد من ناحية أخرى رمزاً للاستعمار الذي يهدف إلى أن يفقد الشعب المصري، والشعوب العربية قاطبة، هويتها، ولكن طالما أن امرأة هوليود ولندن لن تستطيعا أن تبلغا مبلغ خفة دم بنت البلد أو تعجز عن أن تجيد عصبتها أو تتلف لفتها بالملاية، فهي إذن لن تستطيع أن تطمس هوية بنت البلد أي هوية مصر.

ومرة أخرى يعقد بيرم التونسي المقارنة بين بنت البلد ونساء أخريات في زجل آخر. وفي هذه المرة يصف مشهداً متكاملاً يأسر بداخله حركة بنت البلد القوية التي تؤكد وجودها الذي يهزم أمامه وجود أي امرأة أخرى يقول:

في الأتوبيس، قعدت قصادي مهندسة

لونها أرتوي من الشفق، خمر السما

وشفتين مع العينين مبتسمة

وحاجبين، من غير قلم مقلمه

عنهم عمى سقراط يزيد أيده عمى

ما شفت لك يا آنسة

شبيهة في كل النسا

نطت وحطت جنبها فلقه قمر

قوام من القوقاز وأنف من مضر

وجيد نفرتيتي ولكن ده حجر

وخصر من سنباط، جعان جوع الغجر

تقول ياربي، دي ملاك وإلا بشر

ليه يا للي كفتى كويسة

بقيتي زي الخنفسة

طلعت علينا بعد دول، بنت البلد

داست على أهل البريمو يا ولد

والتريسو كله انشال معاها وانهبد

وكل راكبة وجهت نظرة حسد

والأولة والثانية راحو في الهدد

ربك جاعلها مدرسة

نتلقى فيها الهندسة

فبنت البلد عالم بمفردها، عالم له تفاصيله المحكمة المنسجمة بعضها مع بعض، عالم يفوح منه عبير شديد الخصوصية، ولهذا فقد تبرر أمام الرائي امرأة عصرية تتمتع بجمال رباني، وأخرى ذات جمال مخلط، ولكنها أخذت أبدع الملامح من كل طرف، فقوامها من القوقاز ووجنتها من التتار، وأنفها من مصر، وجيدها من نفرتيتي وخصرها من خصور غوازي سنباط اللاتي اشتهرن بذلك، وعلى الرغم من دقة الصنعة في كل شئ، فإنها في النهاية تبدو صنعة بلا روح

وبلا عبير مميز، حتى إذا ما برزت بنت البلد، توارى هذان النمطان وتركزت الأنظار على بنت البلد.

ولنتأمل كيف يصنع بيرم المشهد ويحصره في إطار زجله بلغته الحية ونغمه الزجل الخفيف السحري. والواقع أن المشهد لم يخترعه بيرم، ولكنه التقطه من بين مشاهد الحياة اليومية. وعلى الرغم من أن هذا المشهد جزئي ومحدود، فهو يمثل في تكوينه بنية الحياة القاهرية في عصر بيرم التونسي.

فالرجل الجالس في الترام كأنه جالس في قلب مصر التي فتحت ذراعيها لكي تستقبل كل ما هو جديد دون أن تفقد أصالتها. وهو يركز بصره على الصاعد والهابط، فكل صاعد وهابط يعد نموذجاً في قلب مصر. ولكن تركيزه يشتد، بطبيعة الحال، حول نماذج المرأة التي تدخل عالم الترام، وهو يسلي نفسه بالمقارنة بين هذه النماذج، وهاله نمطان يصعب المقارنة بينهما. ولو لم تصعد بنت البلد الترام لظل الجالس المتفحص متعلقاً بهذين النموذجين السابقين من ناحية ونموذج بنت البلد من ناحية أخرى. إن النموذجين السابقين أشبه بالصورة الصامتة التي يعجب بها الإنسان، حتى إذا تركها انتهت العلاقة بينه وبينها. اما بنت البلد فهي ليست صورة، بل حياة تدب ناشرة معها عبير مصر، عبير الأصالة والتاريخ. ولهذا فقد داست بنت البلد على البريمو الذي يمثل الطبقة التي تعيش على هامش الحياة الشعبية، هذا فضلاً عن أنا يشير إلى الطبقة الغنية المرفهة. ولهذا فقد داست بنت البلد، كما يدوس بيرم التونسي، على أهل البريمو بعناد وإصرار وثقة. ولما فعلت هذا نهض معها الترسو، وهو المقابل للبريمو والذي يشير إلى الطبقة الشعبية الخالصة. والواقع أن كلمة ينهض تضعف كلية أما تعبير بيرم التونسي، بل التعبير الشعبي الذي انتقاه بيرم في هذا المقام وهو: انشال معاها وانهبد.

وهكذا أصبحت بنت البلد سيدة الموقف في الترام. وهي في هذه الحالة ليست مجرد امرأة تسلب العيون برقعها وطريقة حبكة ملاءتها، بل هي مدرسة تعلم الهندسة تماما كما ان مصر مدرسة تعلم فنون الهندسة التي رسخت في حضارتها العريقة.

إن بنت البلد، شأنها شأن ابن البلد، تنسب لبلدها، فهي مثل الرقص البلدي والقهوة البلدي، والمأكولات البلدية، والعيش البلدي ولا عجب أن يظل بيرم متعلقاً بها وبابن البلد مهما شرق أو غرب. يقول:

وأقول لكم بصراحة اللي في زماننا قليلة

عشرين سنة في السياحة وأشوف مناظر جميلة

ما شفت يا قلبي راحة في دي السنين الطويلة

إلا أما شفت البراقع والطرحة والجلبية

ويظل بيرم متعلقاً بالمرأة حتى تصبح رمزاً جاهزاً في شعره السياسي. فهي تصبح أو سوريا اللتين أرهقهما المستعمر مع غيرهما من البلاد العربية. فهو يقول عن مصر:

مالك شهقتي على العالي يا للي مالك زند

مالك يا وقفة طوالي في طريق الهند

يا مسلمة المسيو المالي يفقرك بالعند

والقطن ينضاف عالغلة جوا بيت المال

لقد كان هم المستعمر أن يضاعف مكاسبه المادية من البلاد المستعمرة. فمصر هي الطريق إلى الهند، وهي مع الهند يمثلان مكسباً مادياً وكنزاً لا يفنى.

فمنها كانت تسلب الثروات ليمتلئ بها بيت المال البريطاني الذي حل محل بيت مال الخلافة الإسلامية في أوج عظمتها عندما كانت تجمع فيه ما يجبي من ثروات البلاد الإسلامية. أما عن سوريا فهو يمثلها امرأة يغازلها وينعى عليها فقدانها لجمالها. يقول:

يا ام الضفاير يا شامية يا جانطي خالص يا طريه

خوخك بكام ودي على وكلميني عن الرمان

ياما في أيام أفراحك شبعنا من العض في تفاحك

أيام ما كان سنك ضاحك ومحوطاه بزبيب لبنان

خاتم الخطوبة في صباعك جاب هو لك المسيو بتاعك

يا حلوة فين ورد خدودك وفين معاصمك ونهودك

يعني الخواجة نحل عودك وصبحك جالك عدمان

والخلخال اللي جالك مطلي على سوم أصلي

لا يخلى رجل ولا رجلي تعرف تندار

وهكذا يتلاعب بيرم الفنان بالاستعارات والرموز. فهي من ناحية تشير إلى الفاكهة التي اشتهرت بها سوريا: الخوخ والرمان والتفاح والزبيب، وهي في الوقت نفسه تشير إلى جمال المرأة الذي يغري بأكله وقضمه. ولقد أغرت سوريا المستعمر فخطبها ليتزوج بها، ثم أهملها بعد أن امتص حلاوتها وتركها عوداً ناحلاً، ولهذا فإن الخلخال المطلي الذي أهداه لها وفقا للعادة الشعبية، لا يمكن أن تكون وظيفته الزينة، بل تصبح وظيفته القيد الذي يحول دون حركتها كل من يهواها ويعشقها وعلى رأسهم بيرم التونسي.

على انه لم يكن في وسع بيرم الذي سخر قلمه للسخرية من كل ما لا يرضى عنه في المجتمع المصري والحياة السياسية في مصر، أن يظل يحيا في المثال منشغلاً بسحر بنت البلد بحيث يعميه هذا السحر عن إدراك سلبيات المرأة بصفة عامة. والحق أن وله ببنت البلد من ناحية. ونقده الساخر فيها، من نواحي سلوكها المتخلف من ناحية أخرى يرجعان معا، كما قلنا، إلى مشاغل نفسية موحدة هي عشقه لوطنه مصر وعشق كل ما هو أصيل فيها، وخوفه الشديد على مستقبله إزاء مواجهته للمتغيرات السريعة المتلاحقة السريعة التي تقتحم حياته دون هوادة. وعندئذ يهبط بيرم من عالم المثال إلى عالم الواقع ليرصد كل العيوب التي يراها في عالم المرأة ويراها عائقاً دون نهضة المجتمع ونمو الحياة.

ولهذا فهو يعود ليقارن بينها وبين المرأة الأوروبية لا ليرفعها على المرأة الأوربية في هذه المرة بل ليدنيها لتمسكها ببعض العادات المتخلفة. يقول بصدد هذه المقارنة موجها كلامه إلى الأوروبية:

ومشيتك في السكة غزال وقيافتك عال

كدا سلت ملت ما فيش خلخال وسخام ولطام

ولا الأيدين فيها غوايش ولا شئ حايش

كدا لهط مهط فطير يابس أشمط وأنام

من اللي تنقش دانتلا وتكسر قلة

مفرودة دايما لا تبوز من البفتة الخام

عازية ولما بتتجوز ولا تتأوز

تعمل له مقام

وعلى الرغم من أن بيرم لم يتردد في الكشف عن المساوئ الأخلاقية التي تنتقص من قيمة المرأة الشعبية، لم يستطع أن يخفي سيطرة جمالها وسحرها عليه يقول:

رأيت قوام الغندورة والعيون دي عيون

لو ضاف لها المجنون صورة يعقل المجنون

ولو تبان المستورة تلقى أخلاق دون

والغجر في النسوان غطى عاجمال وطغاة

الحسن جنة لو يجمع الأدب وياه

ضاقت مذاهبي واد غلبي بس أهرب فين

واللي أنت تهواه يا قلبي لك أجيبه منين

وأنت أن لقيت المتربي متلاقيش الزين

واللي كمل حسنه لوحده ربنا في علاه

الحسن جنة لو يجمع الأدب وياه

بيرم أذن يضع يده على الداء ويقترح الدواء. فإذا كانت المرأة الشعبية يتوفر لديها الجمال وينقصها الأدب، فهي تصبح كاملة المعنى والشكل لو أنها زودت نفسها بما ينقصها تصبح كاملة المعنى والشكل لو أنها زودت نفسها بما ينقصها وهو الأدب.

والمرأة الشعبية لا تعرف النظام في حياتها، والدليل على ذلك أن بيتها يمثل نموذجاً صارخاً للفوضى. ويقدم بيرم التونسي صورة حية ساخرة لهذه الفوضى ملقيا اللوم على المرأة في إنها السبب في تسريب عدوى الفوضى إلى

كل مظهر من مظاهر حياتنا يقول:

تقول في بيتنا أو في بيتكم هي هي المشكلة

ستات حاجتها كلها عايشه وعيشة هرجلة

ستات عجايز أو صبايا في بعضها متكتولة

خلوا عقولنا زيهم متشوشة ومتبرجلة

درج المعالق يتحشر فيه قطان طبي ومبشرة

ووقة سكر على ضهر الدولاب متبعترة

وعلبة السكر يا عالم تتركن فوق صندوة

فيها مسامير وأسبرين وجوز شراب ومكحلة

طول عمرنا في الهم ده ونضج علينا الهم ده

كل المصالح والمتاجر في البلد ماشية كده

دقي على طارك وقولي ولا تخافيش يا معددة

الفوضى أصلة الملطمة، الفوضى أصل البهدلة

المرأة إذن هي صانعة الفوضى وهي القادرة على إبعادها عن حياتها لو أنها وضعت السكر في علبة السكر ووضعت بعد ذلك كل شئ في موضعه، إنها عندئذ توفر وقتها وتوفر ما لها مما يجعل له مردود إيجابي على حياتها وحياة الزوج والأبناء.

وكما تستشري الفوضى في بيتها تستشري في نمط تفكيرها وطريقة تكييف حياتها وفقا لمتغيرات عصرها. فهي تريد كل جديد. مهما كلفها هذا وكلف زوجها من نفقات ذلك لأنها تريد أن تتشبه بنساء الطبقة الراقية يقول:

ويا ريت بس الطبقة الراقية، طالعه في دي المطلوع

إلا كمان أم سيد أحمد خشت في الموضوع

لازم تلبس رخرة النيلون، إنشا لله تموت من الجوع

ولا راجلها يخون العهدة، ثم يروح في حديد

وكأن بيرم يتنبأ مبكراً بانقراض ظاهرة بنت البلد الأصيلة، لأن بنت البلد في نزوعها إلى التقليد، ألغت عصبتها وطرحت عنها ملاءتها، وهما عنصرا الزى الشعبي اللذان وسماها بميسم بنت البلد التي تنتمي إلى بلدها لا إلى أي بلد آخر.

والجهل عنصر ثالث ينتقص من قيمة المرأة، وهي تخفي هذا الجهل وراء ستار الجدل والروح وعلو الصوت. بل يصل بها الجهل إلى حد عدم التمييز بين الأشياء:

جاهلة إذا اتفرجت في جنينة الحيوان

تقول على النمر قطة والوعول خرفان

وتقول على البنك سيما والبلوز بستان

لكن يصيبني إليكم لما تجادلني

ويقف بيرم التونسي، بعد تعداد كل هذه العيوب الجوهرية ليتساءل: أيهما أصلح لمستقبل مصر: المرأة القديمة أو المرأة الجديدة؟ ونجده يرفض بطبيعة الحال المرأة القديمة التي وضع يده من قبل على بواطن عيوبها المعوقة لنهضة المجتمع:

المرأة لما تبقى قديمة مصيبتها نستعيذ بالله

في دماغها تنكسر بريمة ولا يدخل الصواب جواه

تعا شوفها ما تحشى كرونبة حواليها دستتين مواعين

وتولع الوابور م اللمبة واللمبة م الوابور، يا معين!

ولكنه في الوقت نفسه يرفض المرأة الجديدة، لأنها امرأة مقلدة لما هو وارد عليها، ولأنها تنزع إلى الشهرة فتتمنى لو تحدثت عنها الصحف وقد تكون المرأة في هذ الحالة متصفة بالعفة والفضيلة، ولكنها، للسباب السابقة لا تعد هي المثال المرغوب فيه:

والمرأة لما تبقى جديدة ع العفة والفضيلة سلام

تصاويرها كل يوم في جريدة تقراها أمة الإسلام

فساتينها كل مودة شيطاني مجلوبة من بلاد الذوق

يا تعري نصها التحتاني يا تعري نصها اللي فوق

فماذا إذن عن المرأة التي تجمع بين القديم والجديد؟ إن بيرم يرفض هذا النموذج كذلك على أساس أن هذا المزج لم ينجح في الوصول إلى تكوين موحد منسجم لا يقبل الجديد قبولاً عشوائياً، بل يتدبره ويتأمله أولا، ولا يأخذ منه إلا ما يمكن أن ينسجم مع طبيعتنا وتراثنا وقيمنا، وإذا لم يحدث هذا فإن هذا الجديد الطارئ يمكن أن يحقق ما يهدف إليه المستعمر من إشاعة الفوضى في حياتنا ومحو تراثنا وقيمنا.

ويا عمي لما تبقى مراتي مخلوطة من قديم وجديد

حركاتها تنقلب لي زواق وكلامها مألته وتعديد

ولكن، هل استطاع بيرم، بعد أن رفض كل هذه النماذج الثلاثة للمرأة بما فيها النموذج الوسط، هل استطاع أن يصل إلى نموذج يرضاه لصالح المجتمع.

يبدو أن بيم احتار في أن يصل إلى النموذج، ربما لأن المرأة القاهرية

الحديثة لم تسعفه في تقديم النموذج الأمثل، وإن كنا لا نتصور أن الحياة الجديدة في مصر كانت تعدم مثل هذا النموذج وإن كان على قلة.

وعلى كل فقد كان عقل بيرم وفكرة متشبعاً بنموذج سئ للمرأة الحديثة التي ارتمت في أحضان الحياة الجديدة بكل متغيراتها بحيث ضاعت في خضمها.

لم يبق لبيرم سوى أن يلوذ إلى النموذج القديم لامرأة الطبقة المتوسطة المحافظة على التقاليد، والآخذة من الجديد بنزر يسير وبكثير من الحيطة والتردد.

كنت أحسب الست جوهرة في صدف مكنون

يرخص لها كل غالي في الوجود ويهون

وراح زمان الغزل والحرقة والأشواق

لما النسيم كان يعري بس ربع الساق

أو تبتسم في الغوال اللي فوالها راق

أو يسمع اللي انشبك ضحكة من الأعماق

ثبات فحول الرجال ولكل واحد داء

دواه وصال الحبيب وازاي وامتى يكون؟

ولا كنت أحسب في يوم الجوهرة ح تضيع

والنصابين شغلوها واسطة في المشاريع

والمفلسين علموها تشتري وتبيع

والنار في قلب الغيور بتقطعه تقطيع

من دا الزمان المودرن الأرعن المجنون

وهكذا تجول بيرم في عالم المرأة ورصده رصداً دقيقاً متفناً، وكانت نبرته في التعبير عن هذا العالم المتنوع العجيب تتوزع بين الوله الذي يحمله على جناحيه فيبدع في التعبير عن صنعة الأله العجيبة كما يقول:

لك صنعة في العين والحاجب بها تتعاجب

وتقول وجود الله واجب مين به يكفر

ويا أم نص ملاية حرير والنص يطير

على الكتاف أنا عقلي صغير غطى المرمر

وبين اليأس القاتم الذي يحيله إلى سخرية لاذعة مضحكة، حتى استسلم في نهاية الأمر إلى أن يبعث صرخة الحنين الشديد للمرأة التي تجمع بين العفة الصادقة والتربية الصادقة والجمال الصادق. وقد يكون كل هذا متمثلا في بنت البلد، وقد يكون متمثلاً في امرأة الطبقة الوسطى، وقد يكون متمثلاً في امرأة الطبقة الراقية، ولكنه هو المطلوب على كل المستويات.

٤

النقد الاجتماعي عند بيرم التونسي

د. يسري مُحَمَّد سلامة

النقد الاجتماعي عند بيرم التونسي يغوص في أعماق المجتمع المصري الذي كان يعاني معاناة واضحة من الفقر والجهل والمرض، وهم الأعداء الحقيقيون الذين كانوا يتربصون بالمجتمع، ويفتكون به، ويدمرون آماله في غيبة النوايا الطيبة والصادقة للإصلاح، ومن هنا كان بيرم يرصد كل زاوية ويبين عن طريق فنه الهادف البناء نواحي القصور في كل زاوية من زوايا المجتمع الذي يئن تحت وطأة الحاجة.

وقد عمد بيرم إلى (اللقطات) الماهرة من زوايا مختلفة بعين فاحصة متأنية تجوب الحنايا والخفايا، وتبحث عن الموضوعات في الشارع المصري، فلم يلجأ إلى الحديث عن القضايا الكبيرة التي تدخله في متاهات الاقتصاد والسياسة والاجتماع، وذلك ليس عمل الفنان، وإنما بحث عن الهموم التي تشغل بال الإنسان العادي، وصنع من النماذج البشرية العادية أبطالاً، فهذه (بائعة الفجل) المجاهدة في سبيل رزق عيالها، القانعة بالرزق القليل:

بياعة الفجل أحسبها من الأبطال

اللي لهم في المداين يتنصب تمثال

ويتخذ من ذلك مدخلاً ذكياً لنقد أولئك الرجال الذين لا يعملون:

فين الكرامة اللي ضاعت عندكم يا رجال

يا للي انسحبيتم وقريتم من الأشغال

ويختار نموذجاً ثانياً للشقاء البشري في صورة طفلة ذات سبعة أعوام تعمل خادمة، ويتتبعها في رحلتها من بلدتها الريفية إلى الإسكندرية حيث تعمل خادمة لعائلة كبيرة تقطن في الطابق السابع:

سبع سنين عنرها، جايبنها من سنباط

تخدم ثلاثين نفر ساكنين في سابع كاط

هانم عجوزة تسوق الخدامين بسياط

عشان لمونة تنزلها سبع أشواط

وتحطها نص يوم تغسل في صحون وبلاط

وبيه محال ع المعاش في حالة اشمئناط

طول النهار تشتري له أدوية ورباط

وواد مدلع تقيل ما ينقطع له عياط

يلزق على الكتف منها لزقة الوطواط

والشهر بريال – ويمكن يندفع أقساط!!

لقد جعل بيرم من بائعة الفجل ومن الخادمة مدخلين للنقد الاجتماعي فهو في الصورة الأولى يعقد مقارنة بين العمل البسيط المنتج والذين استمرأوا البطالة، وفي الصورة الثانية بين شقاء الطفلة التي ينبغي أن تنعم بما ينعم به غيرها في مثل سنها غير أن حاجة أهل الريف هي التي زجت بأطفالهم في مجال العمل

الخدمي العنيف بأزهد الأجور.

وتستمر رحلة بيرم في التقاط النماذج البشرية من البائسين والمساكين، فيقارن بين منبوذي الهند ومنبوذي المصريين، وفي جولة سريعة بالشارع المصري:

يا منبوذين الهند كفوا دموعكم

دي مصر فيها المنبوذين ملايين

من منبوذين حافيين يلموا سبارس

ومنبوذين ماسحين جزم دايرين

ومنبوذين شبان معاهم شهايد

حرم عليهم يدخلوا الدواوين

ومنبوذين نسوان وضابط مباحث

داير وراهم من كمين لكمين

ومنبوذين في البتت عشاهم فلاقل

في العيد، وأيام السنة جايعين

فانتقلت عدسة بيرم بفن واقتدار بين المشردين، وما سحى الأحذية، والمثقفين المطحونين تحت أقدام البطالة، والداعرات، والذين يعانون من الجوع، لكن الأمر عنده لا يخص في مجرد الرصد الفني الباكي الحزين وإنما ينتقل التشخيص وبيان الأسباب فيؤكد أن الاحتلال هو الذي أدى إلى نضوب الخير:

بلد وهبها انتشال ودهبان حالها

ولسه فيها الإنجليز قاعدين

وهكذا يتدرج بيرم من النظرة الجزئية للقضية إلى النظرة الواسعة الشمولية التي تبين حقيقة المشكلة الاقتصادية المتمثلة في انصراف المصريين إلى اللهو والمجون، وترك أمور المال في أيدي الدخلاء الذين نزحوا ثروة البلاد في غفلة من أهلها:

جرسوينيراتكم وعواماتكم من نيماكم طول النهار

والنهب داير في منتجاتكم من السماسرة ومن التجار

وريح نعيمه وميشيل طعيمه وبابور خريمه وعذاب أليم

وليه شريف بيه يقوم لي بدري لمصنع الصلب والحرير

ويسعى ليه عالفلوس ويجري ويشغل العامل الفقير

ما هي الماهية — م الأبعدية يوماتي جايه — والخير عميم

هذه النظرة الواعية الفاهمة انفرد بها بيرم تعبيراً عن حس وطني وقومي، ولإدراكا لقيمة العمل في نهوض الأمة واستقلالها اقتصاديا في المقام الأول، فلا قيمة للشعارات المرفوعة، والعبارات الطنانة دون اقتصاد وطني مستقل يعتمد على سواعد المصريين، وبيرم يشير هنا إلى تسلط الشوام واليونانيين الذين أصبحوا (أخطبوطاً) اقتصاديا رهيباً يستنزف الثروات.

لقد قارن بيرم بصفة دائمة بين أصحاج الثروات الذين يتمرغون في النعيم، وينفقون بلا حساب، ويسكنون القصور المشيدة، وقد أرهقتهم أموالهم، فهم يبحثون عن السعادة في أي مكان، وحياتهم رحلات مستمرة ليطردوا الملل عن نفوسهم:

في فصل الصيف يفوت بيته لرأس البر أو لبنان

وفي فصل الشتا يرحل من أكتوبر على أسوان

وتتعجب على الإنسان بكتر المال عايش طهقان

لاهو طايق يكون حران ولا طايق يكون برردان

أما بيرم الذي يمثل المصري القانع ببساطته الذي يمر أمام أبواب القصور المغلقة فيسألها عن قاطنيها فترد عليه:

تقول يا قصر فين صاحبك يقول لك من زمان سافر

في كار لسبار إلى فيشي ومن فيشي إلى إيفيان

ويدع بيرم أولئك الحائرين التعساء في قصورهم المهجورة ليتجول بين غرفات بيته الصغير بحثاً عن الدفء في الشتا، والنسمة العليلة في الصيف:

أحب البرد في طوبه وأحب الحر في بؤونه

وعندي للشتا أوده وليلة الحر بلكونة

وهكذا يكون (التصوير المعماري) عند بيرم شكلاً جديداً من أشكال النقد لطبقة مستنزفة مستغلة وهو نقد لا يقوم على الشعارات أو العبارات الطنانة أيضا وإنما يقوم على الرسم بالكلمات، فهذه القصور تحكى وهذه رموز البلاد الأوروبية وتقابلها من ناحية أخرى صورة البيت المصري البسيط وشتان ما بين الصورتين فالهوة كبيرة والفجوة واسعة.

ولقد أدرك بيرم خطورة فئة السماسرة الطفيلية التي أثرت ثراءً فاحشاً دون أن تبذل جهداً حقيقاً أو أن تقدم للوطن عملاً نافعاً:

لا هو بيحرت ولا بيبدر ولا بيحصد ولا بيجمع

وسيط بين البينين يدخل وهوه السيد المالك

وذا السوق ارتفع سالك وذا السوق أنضرب سالك

وغير مسئول عن التآلف وغير مسئول عن الهالك

وبالتليفون يجيب مليون وميت مليون ولا يشبع

وله يوم الصعود فرصة وله يوم النزول فرصه

وهدم بيوت وخلق تموت بحسره وهو متمتع!

ويبين بيرم هوية هذه الفئة، فإذا بها من الدخلاء الذين شيدوا العمارات الضخمة في أرقى الأماكن.

تشوف عمارات شققها مئات وكل عماره وعماره

من الأعيان لها سكان تزيد عن أيها حارة

عمارات مين يا عم ياسين عمارات مسيو دواره

مفيش في مصرنا شكله ولا أشطر ولا أجدع!

فإذا وقف بيرم مشدوهاً أما عمارات مسيو دواره يقف أيضا متحسراً أمام صورة المنازل التي تنهار فوق رءوس ساكنيها في ضوء نقده المر لشخصية المقاول النهم الذي تمتلئ عمامته الزرقاء باللؤم والخسة ويغطى الوشم صدغه ويده، وحافظة نقوده متخمة وهو يدعي الخبرة في الاقتصاد، وهو في الحق خبير في غش الجبس والأسمنت، وفي زمن قياسي يعلو البناء:

مقاول عمته زرقه وكل اللؤم ما ليها

في صدغه ميه وحد اشر وأيده الوشم هاريها

ومحفظته على صدره ووقه بنكنوت فيها

وداير يشتري خرابات ويهدمها ويبنيها

في علم الاقتصاد دكتور وفي الأوراق وفي العملة

بدال الجبس والأسمنت هات يا تراب ويا رمله

وفوق السقف يبدرها وما بين الحيطان يملا

في شهر زمان يا عم فلان سبع طبقات يعليها

حتى إذا ازينت البناية، وأخذت زخرفها الخارجي، لم تصمد أمام أمطار الشتاء في نوفمبر، أو حتى أمام طلقات مدفع الإفطار، فإذا بها تنهار رأساً على عقب:

فراندالها تسر العين وياما أحلا شبابيكها

ياخدها المشتري ف إبريل وفي مايو يشكيها

ولما تنزل الأمطار في نوفمبر تفرتكها

ويضرب مدفع الإفطار تجيب عاليها واطيها

ويعمد بيرم إلى الهجوم المباشر والعنيف على المجرم المجهول الذي بني هذه البنايات (الورقية) بلا ذمة ولا خبرة و (لا مراقبين ولا محاسبين) وهنا يأتي دور المجتمع الذي ينبغي أن لا يدع المجرم يفلت بجريمته وبل يمهد له السبيل – للأسف الشديد للحصول على الرخصة ويتخذ ذلك سبيلا للثراء السريع يبيع هذه المساكن أو (الكلاكيع) ويتخلص منها عقيب بنائها لأنه – أي السنكوح المجرم – يعلم ما تحتوي من بلوى وخراب ودمار:

عشر عمارات في المنيل وعشرين بيت في شبرا

بناها المجرم المجهول بلا ذمة ولا خبره

ولا مراقبين ولا محاسبين يحاسبوه ع اللي راح يجري

ياما مقاولين – فرج يا أمين وأوعى تقول وأنا مالي

بتوع جنايات بنوا بنايات وعقبالك وعقبي لي

يحبك سكنوح وأنت تروح عاطي له الرخصة طوالي

وهو يبيع، في دي الكلاكيع ويخلص من بلاويها

وكمان كانت إحدى عيني بيرم على المدينة. كانت الأخرى على القرية المصرية البائسة، وكان يمر على الحقول فيرى:

فايت على القطن كان لسه ورق عالعود

واقفه عليه. العذارى تحرسه من الدود

فقلت قادر إلهي يجعلك في صعود

وإن كنت مخلوق عفيفي يقلبك فري جود

وينبه بيرم إلى الدور الحاسم الذي يلعبه محصول القطن في الاقتصاد الوطني، ويحذر الفلاح المصري من الأجنبي الذي يحمل في يده (شنطة) للإيقاع بالفلاحين:

حاسب من اللي داخل بالشنطة يا فلاح

جايب شبك من بلاده والجدع طراح

وتبص آخر يناير تلتقيه تمساح

وتبقى جلسه ومحامي ومحضرين وشهود

ويتحمس بيرم للوليد الوطني العملاق بنك مصر الذي كان على وشك الظهور، فيدعو الفلاح المصري إلى دخول النقابات الزراعية وتشجيع البنك الوطني – بنك مصر – الذي سيعاونه في ديونه، وأن يحذر تقلبات البورصة وألاعيب السماسرة، وأن يترك المعاملات مع بناكي وخريمه:

ادخل نقابة الزراعة وهي دي تعينك

وبدل البنك مصري ينقضي دينك

وخد من البورصة بالك تنفتح عينك

البنط طالع ونازل والسماسرة قرود

أمسك لهم يفتح الله واشتري الأسهم

وسيب بناكي وخريمه يوجعوا رأسهم

والله الخواجة إن زادت له فتلتين قاسهم

اقفل يا شيخ المخازن من عامود لعمود

ولم يكن نقد بيرم للمجتمع المصري موجهاً للقضايا الاقتصادية وقيمة العمل المنهارة لدى المصري، واستيلاء الأجنبي على مقدراته فقط، وإنما نقد سلوكيات الأفراد في الشوارع، واعتبر هذا جزءاً خطيراً من تربية الشعب، ودليلاً على تقدمه، ومرآة لتفكيره وحرصه على بلده، وقارن بين سلوكيات المصريين، وسلوكيات الغرب، واستحسن ما يقوم به الغربيون، وهو حين يأتي إلى حضارة يأخذ منها جمالياتها:

حكاية يا شباب النيل عارفها كل متنور

يقولوا كل شئ اليوم جماله كله في المظهر

وفي وسط الطريق لازم عيوبنا كلها تستر

وكل أديب وكل لبيب من الفعل القبيح يحرز

ثم يتبع هذه السلوكيات واحدة واحدة:

أفندي ظريف ودمه خفيف وباطه تحته خصايه

بيطويها ويفردها كأنه حامل الراية

هذا سلوك (الفندي المطربش) الذي ينبغي أن يكون قدوة أما الآخرون من عامة الشعب:

ودا بياكل بلح أمهات ودا بياكل دره نيلي

ودا شاري بصاغ ترمس وفوقه حلبه ومقيلي

وواحد يرمي قشر الفول ويقول لك مهوش فولي

وأخرتها تشوف الأرض منظر يخفي دا المنظر

ومظاهر الفوضي في الشارع المصري كثيرة تقض مضجع بيرم ويأسف لهذا الاستهتار والانهيار السلوكي، فهذا يرسم على الحائط بالطباشير، وذاك يطلق النكات اللاذعة وهذا يزاحم بمنكبه، وذاك يزاحم بدراجته، وهكذا يختلط الحابل بالنابل، وهي في عرف جرائم يعاقب عليها عند الغربيين:

جرائم أهل أوروبا عليها يكتبوا محضر

ويقارن بين الحديقة المصرية والحديقة الأوروبية بأسلوب لاذع ساخر:

جناين لندره وباريس جمالها في العيون جنه

تجي لها الناس بأطفالها عشان ترتاح وتتهنى

يا خوفي يا هوه من السواح إذا شافوا جناينا

علب سردين وقشر فسيخ على سفح الحشيش لخضر

ويتناول مفهوم الحرية الفردية، فهو لا يحد من حرية الفرد في أن يفعل ما يشاء ولكن في منزله وليس على حساب الآخرين:

يقول أنا حر... طبعا حر لكن حر في المنزل

تمص قصب تقشر فول تطلع للسما وتنزل

وفي مجال التربية السلوكية أيضا لا ينسى بيرم دور الأم، ويأتي بالصور التي تعبر عن جهل بعض الأمهات في إدارة شئون المنزل وتدبيره فلا يجوز المبالغة في الحنان الجاهل بمضغ الطعام للطفل أو النفخ في الأكل، أو شراء الحلوى من الباعة الجائلين:

ما تمضغيش للعيال الكل بسنانك

والنفخ في الأكل سم في عرض إيمانك

مره جهوله حماره خصلتك سوده

ما تسمعيش الكلام تتشكى في لسانك

إن عيط الواد وقال لك اشترى نعناع

وحمصيه، ونبوت الغفير وبتاع

أوعاك تطاوعي كلامه واعملي طرشه

دا السقم والسم أصله من إيد البياع

ويحذر بيرم من تربية الطفل المصري على حكايات العفاريت والغوله، وأثر ذلك على تخلف التفكير:

وبطلي قولة العفاريت والغولة

ليطلع الواد عبيط والبنت مخبوله

ما تعرفيش الكلام ده يتلف الأولاد

ويفرجوكي المرار وتعيشي مخبوله

هذه الرقائق اللطيفة عند بيرم إنما تكشف عيوباً جسيمة في جسد المجتمع، وخللا جسيماً في التربية الاجتماعية لا ينبغي التقليل من شأنه، فالأسرة هي الخلية الولى للمجتمع، فإذا صلحت صلح وإذا فسدت انهار بناؤه.

وقد أدرك بيرم ثقل الضرائب التي يفرضها المجلس البلدي الذي جعل القلوب في الأشجان والكمد، فصور هذا الحب المفقود بينه وبين ذلك المجلس:

قد أوقع القلب في الأشجان والكمد

هوى حبيب يسمى المجلس البلدي

فهو يقتسم معه الرغيف:

إذا الرغيف أتى فالنصف آكله

والنصف أجعله للمجلس البلدي

وإذا رزق قرشين، فواحد له والثاني للمجلس البلدي

أقول حتى لو أني في الطريق أرى

قرشين: ذا لي وذا للمجلس البلدي

وكأنه أمه أوصته بأخوة المجلس البلدي أيضا:

كأن أمي بل الله تربتها

أوصت وقالت أخوك المجلس البلدي

ولذلك فهو يقاسمه قدر الطعام:

ولم أذق طعم قدر كنت طابخها

إلا إذا ذاق قبلي المجلس البلدي

ويشاركه كسوة عياله صيفاً أو شتاء:

وما كسوت عيالي في الشتاء ولا

في الصيف إلا كسوت المجلس البلدي

والمجلس يلاحقه بخطابات يهزأ بها بيرم:

عندي قسائم أشواق مكدسة

وكلها من حبيبي المجلس البلدي

حتى لقد أصبح يخشى الزواج فربما يسلب منه عروسه أيضا:

أخشى الزواج إذا يوم الزفاف أتى

يبغي العروس صديقي المجلس البلدي

لقد أصبحوا يعدون على الناس أنفاسهم:

أمشي وأكتم أنفاسي مخافة أن

يعدها عامل في المجلس البلدي

وهم واللصوص سواء:

وإن جلست فجيبي لست أتركه

خوف اللصوص وخوف المجلس البلدي

ولم يرحم المساكين والفقراء:

يا بائع الفجل بالمليم واحدة

كم للعيال وكم للمجلس البلدي

ويبلغ قمه نقده وسخريته برجال المجلس البلدي:

هذا يقل المنايا في حقيبته

وذا ينفذها قسرا بعدته

ثلاثة قد أقاموا تحت إمرته

من كل جلف قفاه نصف جثته

كأنه صدغ باب المجلس البلدي

ولكن النقد البناء لبيرم لم يكن موجهاً فقط إلى السلطة التنفيذية العرجاء وإنما كان – في ذات الوقت – موجها إلى الطوائف التي يدافع عنها والتي يطاردها رجال المجلس البلدي بالمكوس والضرائب، وهي طائفة الباعة الذين يعمدون إلى الغش، فكما دافع عنهم انتقد سلوكياتهم في خداع الناس:

ليه يا وليه يا فرارجيه يا مرابطه في سوق لتنين

كنني زمان قبل التسعيرة تبيعي الفرخة جعانه يومين

ليه يالئيمه بقيتي رحيمة تحشى الحوصلة لباب رطلين

وزلط يا ماف كل حمامه ودكر البط دره قدحين

خافوا من الله يا عباد الله يام رتيبة ويابن أبو عوف

يا اللي تراب الدنيا ما يشبع منكم عن ولا يشبع جوف

قلنا وراكم لسه جهنم قلتوا جهنم روخره دي فين!

وهكذا كان نقد بيرم الاجتماعي غائصاً في أعماق الطبقات، يكشف عن عوراتها ويسعى إلى تعبيد طريق الخير عن طريق النقد البناء الذي يبين المرض والدواء.

٥

دكتاتورية القمع

قراءة في أشعار بيرم التونسي

محمد كشيك

لقد كان «بيرم التونسي» ظاهرة استثنائية، فيما يتعلق بتلك المسيرة الرائعة التي خاضها شعر العامية المصرية منذ بدايات تشكلانه الفنية جنيناً، ثم استوائه بازغاً كنوع أدبي متميز، يتبوأ مكان الصدارة بين غيره من أنواع الفنون الأدبية الأخرى، فلا يزال المقترح الشعري الذي قدمه «بيرم التونسي» والذي استوعب ما يزيد على الخمسة دواوين (١)، قادراً على إثبات جدته وجديته وأصالته، إذ ظلت القصيدة البيرمية وما تزال فاعلة، قادرة على التواجد والعمل والتأثير، وربما التجاوز أيضاً، فعلى الرغم من كل تلك «الشعارات» التي راحت تتزيأ بآخر تقاليع الحداثة وما بعد الحداثة، وتروج لمفاهيم القطيعة والثورة والتثوير وتفجير علاقات اللغة ...الخ، فقد استمرت القصيدة «البيرمية» بما تحوزه من طاقة شعرية كامنة وإمكانيات فنية هائلة، هي الأقدر على الإجابة عن العديد من الأسئلة التي تتعلق بطبيعة الشعر واستهدافاته، وآلياته الفنية المتغيرة القادرة دوماً على التعبير عن جوهر حركة ذلك الواقع الذي لا يكف عن إشهار تناقضاته باستمرار.

وقد كانت آراء «بيرم التونسي» في الفن تعكس حساسية مرهفة حول أهمية مثل هذا الفن في إعادة الاعتبار للذوق العام، وتنمية وعي المجموع، لذلك

فقد بالغ في انتقاداته لتلك المظاهر السطحية التي تخفى «ميوعة» فنية وعدم قدرة على الابتكار، كما هاجم بضراوة الأدعياء الذين يملأون الساحة، ولا يملكون من المؤهلات سوى جهل مريض، وغباء دفين، فيقول في «الفن في الشرق»:

الفن في الشرق منة قلبنا ممغص

من كتر ما بيجلب الأوخام والأوجاع

أصبح هلاهيل لابسها مدعي بلبوص

على المسارح وع الشاشة، وفي المذياع

***

من كل تيجان ملوك الفن فيها فصوص

اللي سرقها اشتهر واللي بدعها ضاع

على المسارح تروح تسمع كلام مرصوص

عن الحكم والمواعظ.. سقفوا يا رعاع

والفيلم توليف معلم من حتت مفصوص

والربع رقصات وتنكيت التلات أرباع!!

***

أما النكت ماركة.. إشمعنى! وفن البوص

تقول لها العربجية والجعايده..هاع

وفي الإذاعة اللي يطربنا، جدع مفعوص

ما اعرفشي لو كان بيطرب ولا بيقول ماع

لهم في جلب المشاكل تكتيكات مخصوص

عيب يذكر في الجرايد والورق ما يساع

***

وكانت مثل هذه الرؤية الثاقبة، نابعة من قناعه ثابتة لا تهتز، ويقين يصل حد الإيمان بأهمية «الكلمة» الشريفة النابعة من فهم حقيقي، لدور المؤلف في واقع متخلف مليئ بشتى صنوف القهر والإذعان:

يقولوا المؤلف دا مصباح ظلام

يسير في الطليعة أمام الأنام

لو كان حانوتي ف قرافة الأمام

لكان يلقى حق الرغيف والزتون

تشكلات الوعي في عالم متخلف

ربما كان لميلاد «بيرم التونسي» بمدينة الإسكندرية (١٨٩٣). وفي ذلك الحي الشعبي الغارق في بؤسه وأصالته (الأنفوشي) أكبر الأثر في نمو وعيه مبكراً، ومن ثم إدراكه الحاد لطبيعة تلك التناقضات الصارخة التي تستوعب ملامح المجتمع الفقير، وقد أتاح مثل هذا الواقع المشحون، العديد من الخبرات الهائلة والمتنوعة، التي ساهمت – إلى حد بعيد – في تشكيل أبعاد الرؤية المركبة التي اتضحت فيما بعد في معظم إبداعات بيرم، فهناك استطاعت العين الراصدة أن تلتقط أدق اللحظات الإنسانية في تحولاتها المستمرة، حيث يتحول البشر إلى كائنات هامشية مستلبة غير قادرة على الالتقاء أو الفعل أو التعبير

«عشت في حي صورة طبق الأصل من عشش الترجمان القاهرية، كنت ترى رجالاً ترقص كالقرود، ونساء يتجولن في الأزقة بمعيز ترعى القمامة، وأطفالاً يجمعن السبارس، وكانت أكثر المباني مؤلفة من عشش الصفيح المرقعة بالخيش والأبراش»(٢) تلك هي أبرز جوانب الخلفية الاجتماعية التي شكلت ملامح البدايات الأولى: المكان المستوحش المفتوح والمنغلق في أن – شبكة علاقات نسيج خيوطها هؤلاء البشر الذين يستوطنون القاع، كأنهم يعيشون بداخل مفاهيم ثابتة، متخلفة تؤطر علاقتهم مع الآخر، وتحكم تحركاتهم قيود غير مرئية، وكأنهم أسرى لبؤس دائم، وشقاء لا يمكن الفكاك من براثنه المهلكة، وإضافة إلى ذلك كله فلم يتمكن «بيرم التونسي» من استكمال أية نوع من أنواع الدراسة المنتظمة، وكانت المرحلة الأولى كافية لشحنه بكراهية دائمة لكل أشكال التعليم الشائعة، إذ لم يترسب في وعيه من تداعيات تلك المرحلة سوى إحساس عميق بالألم نتيجة لما لاقاه من صنوف القهر والقمع

والتعذيب «لم أستفد من كتاب سيدنا إلا في الإلمام بمبادئ القراءة والكتابة فقط، فلم يكن لهذا الرجل القاسي أي فضل في تشجيعي على الثقافة أو النهم للمعرفة» ولعل أهم ما يميز تلك الفترة المباشرة من حياة بيرم رغبته المؤكدة والمتزايدة في التعبير عن ذاته، فلم يكد ينتهي من قراءة كتاب في علم العروض حتى تتنبه ملكات الإبداع، وتنشط الحواس الغافلة، وينفجر الإبداع في صورة تلقائية عضوية، وتخرج أولى قصائد بيرم مكتوبة باللغة الفصحى، لكنها تحمل بداخل إيقاعاتها ذلك الحس الساخر، التهكمي الذي سيظل – رغم كل المتغيرات – جزءا لا يمكن إغفاله من الخصائص الأساسية المشكلة لعناصر القصيدة البيرمية.

–وبالنسبة للخلفية السياسية، التي ساهمت في تشكيل الوعي الأولى لبيرم

التونسي، فقد كانت أصداء «الثورة العرابية» ما تزال ماثلة في الأذهان، وما أفرزته الهزيمة من تداعيات أدت في النهاية إلى الاحتلال، والتمكن لسلطة الأجنبي (١٨٨٢).. لكن على الرغم من ذلك كله فقد بدأت صحوة فكرية، راحت تشي عن تجلياتها ببطء، لكن بثقة وإصرار، ومنذ تباشير القرن، ظهرت تلك الروح الوطنية، لتفصح عن نفسها، في أشكال من التداعيات المختلفة، وكان هناك الإيقاع المتنام الذي راح ينتشر ويتصاعد ليستوعب تحركات مجتمع، بأكمله، «كما ظهر ذلك النزوع القوي للبحث عن ملامح أصيلة للهوية المصرية»، وراح هذا البحث الدؤوب يتخذ لنفسه أشكالاً مختلفة، فعرض «محمود مختار» أول نموذج مصغر لتمثال نهضة مصر)١٩٢٠(، كما بدأت أغاني «سيد درويش» في الذيوع والانتشار لترتبط بنفس الإيقاع العام لتجليات الحضور الوطني (٣) وتتابعت المشاهد التي تبتعث روح التحدي والحيوية، ولم يكن «بيرم» بعيداً عن ذلك الذي يحدث، فكانت قصيدته الشهيرة «المجلس البلدي» وكأنها الصوت الأكثر جهارة، الذي أمكنه التعبير عما في العمق من تحولات هائلة:

قد أوقع القلب في الأشجان والكمد

هوى حبيب يسمى المجلس البلدي

ما شرد النوم عن جفني القريح سوى

طيف الخيال، خيال المجلس البلدي

إذا الرغيف أتى فالنصف آكله

والنصف أتركه للمجلس البلدي

وإذا جلست فجيبي لست أتركه

خوف اللصوص وخوف المجلس البلدي

وما كسوت عيالي في الشتاء ولا

في الصيف إلا كسوت المجلس البلدي

كأن أمي بل الله.. تربتها

أوصت فقالت: أخوك المجلس البلدي.

ولعلنا نلاحظ تلك الروح الساخرة التي تتغلغل داخل هياكل القصيدة، وصيغة التكرار التي التزم بها الشاعر، والتي عملت على تأكيد مثل هذا الإيقاع التهكمي الساخر، الذي يفيض – في الوقت نفسه – بالأسى والحزن والمرارة، ثم كانت الانتقالة الهامة التالية بعد عدة تجار محدودة في الكتابة بالفصحى، فقد اتجه «بيرم» للكتابة بالعامية، ليتمكن من مخاطبة جمهور أكبر، ولتصبح القصيدة أداة فعالة للمقاومة، وحتى يتخلص الشاعر من ركام قيود هائلة تفرضها لغة رسمية محنطة تعوق رغبته في التعبير والتواصل، ومحاولة استخدام ذلك المخزون البلاغي الهائل الذي تمتلكه العامية المصرية:

إلا البلد يا ولاد مالها مقلوب حالها

في عز عصر استقلالها شبعت تشخير

***

كانت صلاة النبيّ أحسنْ من كده واتخن

والعُملة ماشيه وعال معدن ورغيفه كبير

***

أما البلاد الدون ربحت مصر إندبحت

غاية ما في التهويش صبحت جرايدها كتير

***

ولا يستطيع حصار المكان «الإسكندرية» أن يستوعب مثل هذه الطاقة المتفجرة، فيقرر «بيرم» ترك المدينة نهائياً (١٩١٩) بعد خشيته على موهبته من أن تستهلكها المشاحنات الصغيرة التي يثيرها صغار الأدباء (إن للإسكندرية جوا لا يعيش فيه الأدب، كما أن سكانها لا يعيش بينهم الأديب أو المشتغل بأي فن جميل..)(٤) نحن بالطبع لا نستطيع أن نقرر مدى صحة ما قاله بيرم عن حياته بالإسكندرية، لكن الشئ المؤكد هو أن «بيرم» قد تمكن بعد مغادرته الإسكندرية من تشكيل البداية الحقيقية لنقطة انطلاقته الكبرى، والتي سوف تحدد مصيره الشعري لأعوام طويلة قادمة.

النظر إلى ما وراء القناع

كان التمرد بمثابة اللافتة الكبيرة الكبيرة التي تؤسس لنوعية طبيعة تلك العلاقة الجدلية بين الشاعر والواقع الذي يعيش فيه، ولم يكن التمرد عند بيرم ينحصر في مجرد الثورة على الأوضاع القائمة التي تتميز بالظلم وعدم التكافؤ واللامساواة، لكنه كان تمرداً عميقاً، يعكس إحساساً متنامياً بضرورة التحرر من ربقة كل المواضعات الخانقة التي تكبل حركة الإنسان وتعوقه عن استكمال مسيرته، لقد أدرك بيرم طبيعة تلك العلاقة القمعية التي تربط الحاكم بالمحكوم، وما يحمله التراتب الطبقي من ظلم وفساد وخلل، أدى إلى تهميش الأغلبية، وانسحاقها لصالح أقلية موصومة دائماً بالانحراف وخراب الذمم، تمكن «بيرم» من استيعاب معظم تلك المفارقات التي تنتظم الواقع والعالم والأشياء، وكان

انحيازه دائماً لصالح الأغلبية الصامتة، المهمشة والمسحوقة، ضد هؤلاء الذين يستغلونهم تحت مزاعم دينية أو لافتات تحمل شعارات مستهلكة جوفاء، لا تستهدف سوى الإبقاء على الحالة الراهنة وبحيث لا يتمكن المجموع أبداً من الانفلات أو الخروج من تلك المواضعات القهرية التي تم فرضها عليه من الخارج، فيقول في قصيدة «الاشتراكية»:

الحمد لله لا أنا لتات ولا عجان

ولا قريبي بليس سري ولا سجان

يا «زفتزاني» كلامك كله باذنجان(٥)

تبزق عليه الخلايق انسها والجان

***

جماعة شافوا الغلابة ميتين م الجوع

حنوا عليهم، قاموا وضبوا الموضوع

جاي أنت بتقول دا داين «البلشفيك» ممنوع

إيش أدخل البلشفيك في نجدة الإنسان

***

لا في الجامع رأيت مثلك ولا في الدير

عالم مسلم وبتعارض في فعل الخير

ما دام فضيلتك بتآكل «كستليته» وطير

خلي الدره والدريس والفجل للخرفان

وإضافة إلى دور «بيرم» الهام في التمكين لمثل هذا الفن الجديد من أن يستوعب غاياته، فقد كان هناك دور آخر لا يقل أهمية، يتمثل في عملية التطوير المستمرة، وابتكار الأشكال واختبار الأدوات، والبحث المستمر، عن أنسب الصياغات والأساليب، بحيث لا يتعارض مثل هذا البحث مع مجمل التوجهات العامة، فكان العمل الإبداعي بمثابة فعل خلاق تتآزر فيه ومن خلاله كافة المعطيات لأجل التعبير عن حركة الواقع وما يحدث فيه من تحولات، فلم ينفصل «الجمالي» عن «الاجتماعي» وتناغم كليهما في وحدة معقدة – متوازنة، فلم يتم تغليب أحد عناصر العملية الإبداعية على باقي العناصر الأخرى، ويمكن ملاحظة ذلك في التنويعات المختلفة / على أوزان وبحور متعددة، وما تعكسه من ثراء نغمي يتم توظيفه من أجله شحن القصيدة بإيقاعات متعددة، بحيث يمكن لها في / التي يزخر بها واقع قمعي، يجاهر دائماً بالعداء، يمتلئ بكل أشكال المحسوبية والفساد:

بخمسين قرش ترفع.. ميكروفونك

لوش الفجر وزيادة شويه

وخمسين قرش توضع نص درهم

في جيب خصمك وترميه في بليه

وخمسين قرش تاخد لك شهادة

بموت خالتك وخالتك لسه حيه

وخمسين قرش يعفيك المفتش

من الغرامات ويشطب لك قضيه

وخمسين قرش تتبدل محاضر

بتهمه عليك وتتحول.. عليه

وخمسين قرش أكتب لك مقاله

بأنك من رجال العبقرية

– ولم تكن السخرية – التي هي ملمح أساسي – في كل أشعار بيرم، مجرد سطح خارجي يغلف مضمون القصيدة، كما أنها لم تكن مجرد شكلية تبتز الرغبة الشائعة في التفكه والتندر، وإثارة الضحك، لكن السخرية في معظم أعمال بيرم كانت بمثابة فعل إبداعي خلاق يتغلغل نسيج هياكل القصيدة ليمنحها تلك الأبعاد المتجددة والمؤثرة على الدوام، والتي تمنع القصيدة من الوقوع بأسر نبرة وعظية إنشائية وخطابية جوفاء، فأصبحت السخرية أداة بالغة الفعالية للكشف عن مواطن الخلل وتعرية الفساد، ومهاجمة إفرازات الواقع العجيب، كما أنها أتاحت – مع الرمز – للشاعر قدرة إضافية لتناول العديد من الموضوعات التي يستحيل عليه تناولها بالطرائق المباشرة أو التقليدية، فيقول مخاطباً «المستعمر الثقيل» في «يا متعتع الحجر»:

جالنا ضيف بارد ساقع وابن جزمه

نام ومزع في القماش والوقت أزمة

والضيافة بالكثير ما تكنشي لازمه

غير تلات أيام – ودي بالتلتميه

***

طقة الضيف في الفطور ميت ألف بيضة

غير ميتين طور، كل طور كل طورغندور وموضه

بعت عفشي، وبعت ملكي، بعت توبي

والطاحونه والحمار والبطانيه

يستمر بيرم في إبداع «هجائياته» اللاذعة، والتي رغم التحامها بالآخر، وتماسها الدائم مع دائرة التلقي إلا إنها لم تفقد شرط شاعريتها، ذلك أن تشكيلاتها الجمالية لم تكن تقصد لذاتها. بل كان التحديد في الأنظمة والهياكل المعمارية يرتبط دائماً بمدى القدرة على احتواء الواقع أو التعبير عن التحولات الحاصلة فيه، ولعل ذلك هو الذي منح لتلك القصائد القدرة على تجاوز المراحل الزمنية، فلا تفقد القصيدة مصداقيتها الفنية بمجرد انتهاء أسباب كتابتها، أو المناسبة التي كتبت لأجلها، فيقول في قصيدته «الحماس»:

الحماس ما انبط من أيام عرابي – واتلهينا

لانجليز شالوا المدافع والطوابي – وانتهينا

مشروعات اتنفذت وسيادنا تنهب – في الفوايد

من سكات وان كنت تزعل ياللاهبهب – في الجرايد

نتفق أو نختلف برضه أنت تطلع – بالبشاشة

والنيشان الحلو في صدرك بيلمع – وأنت باشا

يا للي قصر الزعفران مقفول عليكم –كلمونا

سلمتكم مصر روحها بين أيديكم – طمنونا

لقد تمكن «بيرم» عبر ذلك المزج الفريد البسيط والمعقد في آن واحد، أن

ينفذ إلى الجوهر مباشرة، دون إي إدعاء أو مبالغة، فصارت قصائده تبدو بسيطة، تتمتع بالسيولة والتدفق، وأنسابية الصور التي تتنافر وتتأزر لتخلق لنا تلك المنظومة الفريدة، البالغة التعقيد والإعجاز، والتي لا تزال تشكل أفقاً متنامياً وفريداً، في سماء شعر العامية المصرية.

القمع/الإبداع/ثقافة المكبوت

-القمع لا يخطئ رسالته، لأنه يعرف جيداً طبيعة المرسل إليه، وآليات القمع لا تتوجه بعملها إلا باتجاه واحد – وإن اختلفت الوسائل – فهي تعرف جيداً مصدر الخطر، ومن ثم تتوجه إليه بكل ما تمتلكه من طاقة وعداء وعنف، ويكون الهدف دائماً هو الفنان المبدع، لأجل إسكاته وإرهابه وتعطيل نشاطه، وتحديد مجال حركته، فتذوي الحدائق المهيأة للاخضرار، ويموت الصوت/ الضمير، الذي هو مهيأ دائماً لفضح مثل تلك الآلة القامعة، وتعريتها، وفضحها وكشف مشروعيتها التي يمكن أن تستند إليها، ولقد عملت هذه الآلة الجهنمية، ومنذ البداية، على إخماد صوت بيرم التونسي». وكذا إسكاته ومن ثم استسلامه لشروطها، والعمل وفق قوانينها والتسليم بمشروعيتها، وبما كان للمزاج الشخصي، والتركيبة النفسية، أكبر الأثر في ذلك الصمود الأسطوري الذي عاناه بيرم، لقد تأهل الشاعر بعد تعميده بالنار، وصار يقارع باستماتة كل تلك القوى التي حاولت امهتانه، وتعطيل مسيرته الإبداعية، ودفعه إلى النكوص واليأس والاستسلام، لقد كانت إرادة المواجهة الكامنة، الموروثة غالباً، هي وجهت الشاعر دائماً نحو تحديد اختياراته:

أما أحنا يا اسكندرانية

طالعين جميعاً شضليه

طبيعة في الطين والميه

متركبة تحت سماها

***

الاسكندراني إذا صافح

يغلط ساعات ويروح ناطح

وارثها عن جده الفاتح

ملك الملوك اللي حماها

***

-لقد أدرك «بيرم التونسي» طبيعة ما سوف يتعرض له في مجتمع لم يتشبع بعد بروح «التسامح» حيث المشاعر العدائية تستوعب الجميع، إضافة إلى تلك الآلة الجهنمية التي عملت منذ البداية على أن يتم امتهانه وإخضاعه، ومن ثم استسلامه، لكن طبيعة الموهبة العارمة كانت تتأبى على الامتثال أو الخضوع، فأشهر «بيرم» راية العصيان وجاهر بعدائه لكل أشكال الانتهازية رغم معرفته المسبقة بما سوف يتعرض له من تنكيل وإساءة وجحود ونكران:

من قبل ما اكتب – أنا عارف – القول ضايع

والأجر بالتأكيد ذاهب – حسب الشايع

مهما انكويت بالنار والزيت – برضك فنان

-كانت الطبيعة «الصدامية»لشخصية بيرم، هي التي مكنته من المواجهة والاستمرار، كما ساهم الحس الساخر في التخفيف من وقع المأساة، وحينما تم

اختيار «أبو بثينه» أميراً للزجالين أكتفي بكتابة بعض الأبيات التي تهزأ بمثل هذا الاختيار، في تهكم مرير واضح ودال:

خراب ما يحتاج لمعاينه

وفن باير وآهي باينه

أميري جوز «أم بثينه».. الخ

-وكانت المهمة الأساسية لبيرم تتمثل دائما في ذلك النزوع المستمر لإزالة كل الكوابح والمعوقات التي يمكن أن تحد من قدرته على الإبانة والتعبير فأدرك أن شرط الإبداع الحقيقي يكمن في ضرورة «التعبير دون خوف أو ترقب من أجل القضاء على الأوثان والكشف عن زيف الآلهة»(٧).

وفطن إلى أن الإبداع لا يمكن أن يتم بدون قدرة على المواجهة الحقيقية، وأنه ينعدم وتبهت ملامحه وتغيب قسماته إذا ما تم «في جو الاستسلام للقهر العام والرضا بالأمر الواقع، أو عند الانعزال عن الواقع وإسقاطه من الحساب، أو عند ما يظهر الواقع بافتعال، حيث تكون مهمة المبدع الدفاع عن الوضع القائم، وتبرير النظم القائمة -كما أدرك بيرم أيضا أن الإبداع الحقيقي لا يكون إلا بالالتحام بالواقع ومعرفة مكوناته ومساره، والقوى المتحكمة فيه من أجل فهمه، ثم تغييره إلى ما هو أفضل (٨) من أجل ذلك كله فقد انتمي «بيرم» كليا إلى واقعه، وانحاز لتلك الطبقات المهمشة، وراح يخوض المناطق المحظورة، ويجاهر بالأسئلة المكبوت، وتحركت القصائد فوق ألغام المحاذير، ولم يترك القلم اللاذع أي شئ إلا وراح يكشف ما فيه من تناقضات، وتوغل الشاعر بداخل المناطق المحرمه، فاكتشف متعة الإبداع في المغامرة، وعدم الانصياع والاستسلام للأسئلة السهلة الميسورة، وبلغت الجرأة إلى ذلك الحد الذي طالت فيه رأس

النظام، وقمة هرم السلطة، وتوالت القصائد التي راحت تهز أركان السلطان:

البنت ماشيه من زمان تتمخطر

والغفلة زراعه في الديوان قرع أخضر

تشوف حبيبها في الجاكته الكاكي

والستة خيل والقمشجي الملاكي

تسمع قولتها «أوف – أوه» يا وراكي (٩)

والعافية هبله والجدع متشطر

–ويستمر «بيرم» في معانقة العواصف لا يرهبه الأدعياء، كما لا يخشى جبروت السلطة، فكان الالتحام بالمحظور يكشف عن تلك الجوانب المبدعة والخلاقة في ضمير الشاعر، الذي راح يطيح بكل المفاهيم السائدة حول أشكال الكتابة والمواضيع التي يتعين على الشاعر أن يتناولها، وبدأت مواصفات مغايرة للكتابة تعتمد على صيغة أخرى مختلفة ومخالفة، تقترح الشكل ولا تلتزم بقوانينه الثابتة، تبتكر المعنى الذي يكتسح أمامه كل إمكانيات القالب المحدود:

أسمع حكاية وبعدها هأهأ

زهر الملوك في الولد أهو طأطأ

ما لناش قرون كنا نقولك مأمأ

ونأكل البرسيم.. بالقفه

فاروق فارقنا أمال بلا نيله

دي مصر مش عايزه لها.. رزيله

دي عيشه بالقوه.. وبالتيله

ومين بقى يلحس دي التفه

ويعلنها «بيرم» حرباً لا هوادة فيها على كل صور القبح والفساد، متناولا كافة مظاهر السلبيات التي تعوق حركة المجتمع في التقدم، ولا يخشى أن تطول هجائياته أكبر سلطة دينية في ذلك الوقت – مفتي الديار المصرية – الذي كان يتعامل مع قوات الاحتلال، ويعمل على تفتيت وحدة الثورة المصرية، فيكتب في «لا عمل تبيت»..

ستين سنه لا عمل تبيت واشرب لي كبايتين نبيت

والعن أبو الشيخ كسفريت الكافر الحادي عشر

***

لا بزق في وشه أولاً وانتف له دقنه ثانياً

وأعطى له رزة ثالثاً حسب قرار المؤتمر

***

إيه رأيكم يا سامعين في الشيخ كباب كفته الأمين

طالع يعر المسلمين أمال ياريته كان كفر

***

ألزم ما يعمل فيلسوف ويحط لي فروة خروف

وتحت منها جبه صوف قال يعني عالم معتبر

***

يلعن أبوكم كلكم ويدوس فضيلة علمكم

كلاب ما يشبع بطنكم غير الرشاوى يا غجر

وتتكاتف كل من أجهزة القمع، وتعمل بكل آلياتها المهلكة من أجل إسكات الصوت، الذي راح يتقدم وينتهك ويفضح، وكان أن تم نفي بيرم إلى فرنسا لمدة تزيد عن الثمانية عشر عاماً (١٩٢٠-١٩٣٨) ولا تكف الآلة القمعية عن عملها، فينتقل بيرم عبر العديد من الحرف الشاقة «عامل، شيال، بائع.. الخ »، ورغم أن فكرة الانتحار كانت تراوده في بعض الأحيان، إلا أنه كان يتغلب على عذاباته ويصوغها شعراً، يرسله إلى الصحف والمجلات المصرية، لا يهمه إذا ما تم نشره أو لم ينشر، فالكتابة أصبحت شاغله الأهم، فأبدع في المنفى ما يقارب «١٣١» قصيدة، وهي نسبة لا تعتبر قصيرة بالنسبة لمجمل إبداعاته الشعرية والتي تبلغ «٣٤١»(١٠) ولعل الذي أبقى على هذه الموهبة من الضياع، هو ذلك الإصرار العجيب على التصدي والمقاومة، مع إيمان لا يفتر بقوة متأصلة، وتدفع الشاعر لمزيد من التألق والإبداع، وكلما أزداد البطش والقمع، وكلما تجاسر آكلي الجيفة، وتكاثرت الهوام:

يا باريس يا أم بلاد بره

يا مربيه لامارتين

بعتت لك أم الدنيا

شاعر في الشعر متين

يعمل أشعار لصعايده

وبنات.. وفلاحين

وتلامذة وأزهريه

وخوجات ومفتشين

إياك ما يموتشي عندك

في بيوت.. المساكين

ولم يمت الشاعر، وظلت قصائد «بيرم التونسي» تتنامى وتزدهر وتكبر، لتكتسب كل يوم مواقع جديدة، وامتد طابور الشعراء طويلا، يتناسلون من تلك الشجرة العظيمة، التي ما تزال قادرة على منح ظلال البهجة، وثمار السخرية، ونضارة الحياة.

الهوامش:

١- الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٧٦-١٩٧٧).

٢- كمال سعد، بيرم التونسي: عاصفة من الحارة المصرية، دار الأمين ١٩٩٣.

٣- للكاتب، انظر علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة، الموسوعة الصغيرة، بغداد، ١٩٨٨.

٤- د.محمّد زكريا عناني، بيرم في الإسكندرية مجلة الثقافة الجديدة، العدد «٥٤» مارس ١٩٩٣.

٥- أشعار بيرم التنوسي، الطبعة الثانية ومكتبة مدبولي، ١٩٨٥.

٦- المصدر السابق.

٧- د. حسن حنفي، موانع الإبداع، مجلة القاهرة، العدد «١٢٥» أبريل ١٩٩٣.

٨- المصدر السابق.

٩- ورد البيت كاملاً كما ذكرناه في المصدر رقم «٢» وكان يأتي محذر في العديد من الطبعات الأخرى.

١٠- انظر د. يسري العزب، أزجال بيرم التونسي، دراسة فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١.

الفهرس

الباب الثاني

زوايا